

APOLLINAIRE Y LA GUERRA:

Tomo I

MARIA ELENA FERNANDEZ-MIRANDA

Bruselas 1999

Con mi agradecimiento al Doctor D. Jesús Cantera Ortiz de Urbina por su valiosa ayuda y por los ánimos que siempre me ha dado.

A mi marido y a mis hijos
con todo mi cariño

INTRODUCCION

Uno de los mayores errores para el conocimiento de Apollinaire es la afirmación categórica que han hecho muchos de sus críticos: "A Apollinaire le gustaba la guerra". Francis Ponge decía que "il était ravi avec la guerre" y lo mismo pensaba Marie Jeanne Durry, una de sus más extensas comentaristas, que escribe casi horrorizada a este propósito:

"Il l'a chantée, cette guerre presque comme une œuvre d'art: "O Dieu que la guerre est jolie..." Il a chanté les obus comme des feux d'artifice. Il lui a semblé participer à quelque immense priapée de l'homme et de la terre. Je trouverais presque inconcevable qu'au milieu du sang et de la mort, dans la boucherie, Apollinaire ait considéré la guerre en artiste, ce serait pour moi un scandale, s'il n'y fallait voir un tranquille héroïsme, puisque tous les dangers étaient personnellement courus, et le triomphe d'un pouvoir d'émerveillement sur l'horreur même" (*Alcools*. Tomo I, pág. 59)

"Chose pour moi presque intolérable, il n'exécra pas même la guerre. Elle lui apparaîtra comme une immense priapée où les canons sont brandis comme des sexes et la terre fécondée par le carnage. Pour parler de ses "Merveilles" il a des préciosités:

*Que c'est beau ces fusées qui illuminent la nuit
Elles montent sur leur propre cime et se penchent pour regarder
Ce sont des dames qui dansent avec leurs regards pour yeux bras
et cœurs.*

Il faudrait plus que le déchirement mondial pour l'empêcher de jouer avec les mots! Le sang est le "Champagne viril qui émoustille la Champagne" et l'horizon qui, sur le champs de bataille "fait la roue comme un grand Paon", chante que "Le grand Pan est ressuscité"...

La guerre est pour lui une expérience qu'il ajoute aux autres, une nouveauté, une entreprise sur le hasard, un butin pour sa poésie. Il détourne l'angoisse en curiosité qui s'amuse de tout, et il élude le pire au profit d'une "activité de jeu".
(*Alcools*, Tomo III, pág. 232, 233)

M. Jeanne Durry piensa, incluso, que la angustia o el miedo a la muerte eran sentimientos completamente desconocidos para el poeta:

"Je crois qu'André Billy ne se trompe pas quand il écrit (*Apollinaire*, pág. 38): *J'ai assez souvent conversé avec Apollinaire pour être à même de dire que...son optimisme naturel l'inclinait à faire aveuglément confiance à la mort comme à la vie.* Je croirais même qu'il a rarement connu l'angoisse. Il a été un inquiet, non un angoissé...Mais la mort où finit le temps humain n'est pour lui ni "la reine des épouvantements", ni une hantise, ni même une préoccupation. Alors même qu'il est le plus près de la mort, qu'il peut à chaque instant mourir, que, dans la guerre, il est exposé aux plus mortels

dangers...Mais Apollinaire...n'a pas le sentiment du gouffre et de l'abîme" (*Alcools* M. Jeanne Durry. Tomo I, segunda parte, pág. 190)

También André Breton condena la actitud de Apollinaire durante la guerra:

"On sut très vite qu'il s'était engagé dans l'armée; ceux de ses amis qui avaient pu rester en contact avec lui se communiquèrent ses nouveaux poèmes. Y passait toujours la même flamme mais rien n'y marquait une prise de conscience appréciable des événements. Tout se résolvait par un enthousiasme à coup sûr sincère, mais qui rejoignait alors l'enthousiasme de commande, et, en dépit de l'expression toujours très neuve du sentiment, ne laissait pas pour moi de verser dans le conformisme. Les pires réalités de la guerre étaient éludées ici, les plus légitimes inquiétudes détournées au bénéfice d'une activité de jeu qui se donne toute licence dans les *Calligrammes* proprement dits, tandis que l'esprit s'obstine on ne peut plus déraisonnablement à vouloir trouver son bien dans le "décor" de la guerre" (A. Breton. *Entretiens avec André Parinaud*, 1913-1952. (Paris. Gallimard. 1952)

¿"Déraisonnable"? Resulta al menos curioso que un hombre que se oponía a toda norma como Breton juzgara a Apollinaire de esta manera.

Todos sus críticos parecen sorprendidos con las reacciones del poeta durante la guerra. Prévert afirmaba: "Quel dommage qu'Apollinaire ait tellement aimé la guerre!", y Marcel Adéma declara que "la guerre va être pour lui une prodigieuse aventure"¹.

Raymond Jean dice a propósito del erotismo de Apollinaire durante la guerra:

"il est tout surpris et béatement admiratif de voir à quel point la guerre ressemble à l'amour...Le *poème secret* adressé à Madeleine le 7 décembre 1915 et le *Chant d'amour* de *Calligrammes*...sont les sommets de cette inspiration érotico-guerrière où l'empoignade des hommes apparaît comme un formidable rut et le feu de salve de l'artillerie comme une festivité phallique permanente. On conçoit qu'Apollinaire artilleur et canonnier, se soit senti à l'aise au combat". (*Lectures du désir*. Editions du Seuil, Paris 1977. O.c. pág. 119)

Philippe Renaud piensa también que:

"Il a vécu la guerre (pesons ces mots) comme une merveille, un enchantement. Elle le transporta dans un univers aussi étrange qu'on peut le rêver, plus étrange, plus *autre*, qu'il n'eût pu l'imaginer" (*Lecture d'Apollinaire*, Ed. L'Âge d'Homme.-La Cité, Lausanne, 1969)

¹ *Apollinaire*, pág. 267.

Y J. Clark, en el artículo *La poésie, la politique et la guerre* presenta a Apollinaire lleno de alegría en el momento en que se dirigía al frente de batalla:

“Huit mois après (sa demande d’engagement), il partait pour le front avec peut-être davantage d’entrain que ses jeunes camarades; c’est comme s’il vivait justement une deuxième jeunesse, pure, joyeuse, ardente” (*La revue des lettres modernes*. Paris, Nos. 450-445. pág. 1976, pág. 20)

E incluso uno de sus mejores amigos, André Rouveyre, que en muchas ocasiones habla de la angustia y del desequilibrio del poeta, considera que la guerra fue un momento de fiesta para él:

“Tant il aimait le neuf qu’il fut exalté, ébloui, ému aussi profondément à ces conditions d’enfer. Là, ce ne pouvait être que son paradis, tant il avait le cœur et l’esprit bien placé, riches, prêts à tout accueillir et saisir, de ce qui était pour les provoquer à tous les régimes” (*Apollinaire*. André Rouveyre. Gallimard. 1945. Pág. 234)

También Geneviève Dormann, en su reciente libro *La gourmandise de Guillaume Apollinaire* (Albin-Michel, París, 1994) nos presenta al poeta como un hombre muy alegre, “bon vivant”, que disfrutaba enormemente de la vida, por eso dice de él: “ce jeune homme rieur... je l’entends rire, de ce rire fusant, formidable, communicatif” y nos dice que incluso durante la guerra había elegido “la bombance”:

“En 1914, Guillaume, de sa caserne de Nîmes, écrit à Paul Léautaud: *Ici, je ne maigris point, malgré les exercices violents...* Bref, Guillaume a choisi la bombance”.

Pero a través de la lectura de sus obras, o en la trayectoria de su vida, no puedo ver un retrato tan simplista del poeta, considerado sólo en el aspecto “rieur” de su personalidad, o en la fachada alegre, desafiante y fascinada que presenta algunas veces durante la guerra. Apollinaire era mucho más complicado, más ambivalente y más genial que todo eso. Hay en él y en su obra algo muy profundo y doloroso que salta a la vista y que Madeleine, su novia durante la guerra, notó inmediatamente cuando lo conoció en un tren (“il ferme les yeux et paraît soudain triste et fatigué, je suis bouleversée par ce visage, jamais je n’ai vu exprimer tant de choses à un visage aux yeux fermés”), una tristeza y un dolor que la sorprenden también tras la lectura de *Alcools*; así se lo dice en una carta, pero Apollinaire lo niega porque, como ya veremos en otras

ocasiones, tiene siempre tendencia a negar sus debilidades, sobre todo cuando son otros los que se las hacen ver: “Non, il ne faut point voir de tristesse dans mon œuvre, mais la vie même, avec une constante et consciente volupté de vivre, de connaître, de voir, de savoir et d’exprimer...j’ai toujours été heureux car la vie même est mon bonheur”¹. Una felicidad que, sin embargo, no corresponde a la realidad; puede estar alegre en algunos momentos, incluso excesivamente, pero no como estado de ánimo duradero, porque en seguida llegará la angustia. (“Il m’est arrivé souvent à Paris, me sentant seul, dans mon cabinet de travail d’avoir peur de cette solitude le soir”)... niega la tristeza que Madeleine ve en su obra, pero luego hace algunas concesiones: “Je suis très gai...avec des soudaines tristesses”. Una tristeza que ya había confesado abiertamente en un momento de abandono al principio de la correspondencia con ella, cuando llevaba más de un mes en el campo de batalla:

“Je suis aujourd’hui triste à l’extrême, triste à mourir”.

Hay en Apollinaire algo muy triste, una angustia permanente que aparece a lo largo de su obra, como a retazos, cuando menos se espera. Es como el fuego de un volcán profundo que se empeña en ocultar pero que el humo delata de vez en cuando. Sus amigos, los que le conocieron, aunque desearon ver en él su aspecto alegre, las fantásticas risas momentáneas, no pudieron negarlo. Cocteau, uno de sus amigos más cercanos, expresa la angustia del poeta con una comparación admirable:

“...Il évoquait certains joueurs de Monte Carlo dont l’angoisse ne s’exprime que par une pâleur grave”.(Revista *La Parisienne*, enero 1954)

Y Alice Halicka² nos dice que la expresión de su rostro denotaba una tensión interna:

“Je n’ai pas connu Apollinaire un visage détendu”

Pero el testimonio de Rouveyre, el que le conoció mejor, es el más impresionante:

¹ Carta a Madeleine de 11 de agosto de 1915

² Testimonio de M.J. Durry, *Alcools*, Vol. I, pág. 109

"Un étrange drame se jouait entre ses yeux, l'arête de ses sourcils et la partie inférieure de son front strié de contractions et d'extensions contrariantes, d'où éclatait la brûlante quiétude, comme en sombres clairs, courant de la douleur à la sérénité, dont l'instable équilibre"

Una angustia profunda aparece en sus escritos desde que coge la pluma por primera vez, desde *L'Enchanteur Pourrissant*, donde nos cuenta su sensación de estar sepultado vivo. Es la angustia que vuelve también en muchos poemas de *Alcools*, sobre todo en los que escribió desde la cárcel, en *La Santé*, que le pareció el encierro en un lugar subterráneo. Y en lo que se refiere a la guerra, no podemos olvidar los poemas que escribió en esos momentos, en los que aparecen otra vez las imágenes de descenso y de caída:

"J'ai ce soir une âme qui s'est creusée qui est vide
On dirait qu'on y tombe sans cesse et sans trouver de fond
Et qu'il n'y a rien pour se raccrocher
Ce qui y tombe et qui vit c'est une sorte d'êtres laids qui
Me font mal et qui viennent de je ne sais où..."(*Plainte*, 8 de octubre de 1915)

que dejan claro que, lejos de disfrutar de la contienda, sufrió profundamente con el miedo y la angustia que aquellos acontecimientos provocaron en él. Olvidar esta faceta sería olvidar la parte más desgarrada y más trágica, pero también la más auténtica de su personalidad. ¿Cómo podríamos ignorar las obras y los poemas de dolor que escribió a lo largo de su vida y durante la guerra? Sería ignorar un legado intensísimo y lleno de riqueza, un mensaje de dolor que ningún soldado de la guerra del 14 fue capaz de expresar de manera tan emotiva y tan desesperada y que debemos recuperar como un tesoro de la expresión humana de la angustia y del dolor ¹. Considerar a Apollinaire sólo como el poeta de la creación de un espacio mágico y maravilloso durante la guerra sería detenernos en el aspecto superficial de su obra y de su personalidad, cuando detrás de ese mensaje aparente existe otro mucho más significativo y misterioso que nos cuenta de su terror y del terror del ser humano ante la angustia que provoca la proximidad de la muerte. Un mensaje que el poeta no escribía para la galería, como fueron otros más eufóricos y exaltados, sino para la intimidad de sí mismo, descendiendo a las profundidades de su inconsciente, y si acaso para Madeleine, una mujer desconocida a la que escribía como se escribía a sí mismo.

¹ Aunque el 2 de diciembre de 1915, cuando es transferido a la infantería, Apollinaire escribe a Madeleine: "en réalité aucun écrivain ne pourra dire la simple horreur, la mystérieuse vie de la tranchée".

Pero incluso en muchos de los poemas más eufóricos no puede impedir que aparezca en seguida la angustia. Este es el caso del poema *L'Adieu du cavalier*, que tanto sorprendió a sus críticos a causa de la célebre frase “Ah Dieu! que la guerre est jolie” que aparece en el primer verso. Pero veamos el contexto: en primer lugar, lo envía a tres mujeres: a Madeleine Pagès el 3 de noviembre de 1915, a Lou, el 20 del mismo mes y también a Marie Laurencin, su antigua compañera. Y además lo destina a la publicación. Es evidente, pues, que contiene un elemento importante de exhibición. Pero, aunque pretendiera impresionar a sus novias y al público, no puede impedir que la imagen de la muerte aparezca ya en la segunda estrofa:

“Ah Dieu! que la guerre est jolie
Avec ses chants ses longs loisirs
La bague si pâle et polie
Et le cortège des plaisirs

Adieu! Voici le boutte-selle
Il disparut dans un tournant
Et mourut là-bas tandis qu'elle
cueillait des fleurs en se damnant”

Leído en su totalidad el poema de la fascinación ante la guerra cambia de contenido...Por eso, para poner en evidencia lo que considero que fue el verdadero mensaje del poeta, y para conocer su verdadera personalidad, he querido volver a la única fuente que nos puede ilustrar a este respecto, a su obra, y leer detenidamente con el lector los pasajes que ponen de manifiesto que las afirmaciones sobre su despreocupación y sobre su fascinación ante la guerra son muy parciales y que deben ser leídas en un contexto que denota que Apollinaire sufrió enormemente durante la guerra y durante toda su vida, y que *su aspecto “rieur”, su deseo de crear un espacio mágico, e incluso su desmesurada sexualidad, no fueron más que una reacción de defensa contra la angustia, en la medida, sobre todo, en que sus sentimientos surgían no sólo de un entorno puntual, el de la guerra, sino que estaban también conectados con su psiquismo profundo*. Un psiquismo que he deseado conocer deteniéndome en los episodios más importantes de su vida y de su obra, hasta que todo me ha parecido coherente, incluso esa “bombance” que, sin duda, tenía también su origen más que en una decisión propia en una reacción contra las tensiones y los sufrimientos padecidos.

La guerra es, sin duda, un momento privilegiado para estudiar al desnudo su personalidad, que aparece entonces sin interdictos, sin retenciones ni simulación, y para estudiar las regresiones infantiles que le produce y sus reacciones para escapar a la angustia. Porque durante la guerra aparecen claramente las manifestaciones profundas que le caracterizan como ser humano. Pero cada uno de los aspectos que el poeta ofrece durante este periodo adquiere solamente sentido si se estudia en la reciprocidad de una perspectiva general.

Todos sus escritos y todas sus manifestaciones son esenciales para conocer la personalidad intensa y contradictoria de Apollinaire, y todos deben analizarse para completar la visión global de su obra. Pero en este estudio he querido centrarme, sobre todo, en la correspondencia que mantuvo con dos mujeres durante la guerra:

- con Louise de Coligny-Châtillon (Lou), su amante,
- y con Madeleine Pagès, su prometida.

por lo que tiene de pasión personal, de sinceridad y de espontaneidad, sentimientos que no están tan claros en el resto de su obra, en la que, aunque el poeta expresó de manera magistral sus fantasmas profundos, nunca lo hizo reconociendo que hablaba de sí mismo, sino con enigmas, como si se avergonzara de mostrar sus emociones más desgarradas y la tragedia que rodeó toda su vida.

Las cartas a Lou comenzaron el 28 de septiembre de 1914, poco después de que se declarara la guerra. El 16 de abril de 1915, apenas llegado al frente, empezó a escribir a Madeleine, y, desde esta fecha hasta el 18 de enero de 1916, en que mandó la última carta a Lou, escribió a las dos simultáneamente. La correspondencia con Madeleine, lo mismo que su relación que se había ido apagando lentamente, terminó el 18 de septiembre de 1916, cuando Apollinaire, herido en la cabeza y trepanado, ya había dejado el campo de batalla y había sido evacuado a París.

Pero tampoco se puede hacer una lectura aislada de estas cartas, porque en seguida encontramos tantas conexiones con el resto de su vida y de su obra que resulta forzoso hacer alusión a otros escritos o a otros acontecimientos. Nada es nuevo en esta correspondencia de Apollinaire, sino que en ella vuelven una y otra vez, y de manera obsesiva, todos los fantasmas que ya hemos

visto en obras precedentes, sobre todo en las eróticas, que son como una ventana abierta sobre el inconsciente del poeta.

Y uno de los aspectos más interesantes que esta correspondencia pone de relieve, sobre todo si la conectamos con las obras eróticas del poeta y con la trayectoria de su vida, es la profunda violencia con la que Apollinaire intenta superar su angustia y su inseguridad personal, una violencia que llega a provocar en el poeta reacciones sádicas o masoquistas de un alcance impresionante. Y esta característica de su personalidad, que le aproxima a otros sádicos o masoquistas famosos, como Sade, al que admiraba tanto, e incluso a Sacher-Masoch, resulta tan interesante que he querido remontar con el poeta el curso de su vida, para encontrar en su infancia, en las relaciones tumultuosas con su madre y en la total dominación de ésta, el origen de sus problemas. Durante la guerra, Apollinaire volverá a repetir, esta vez en la vida real y sobre todo con Lou, como veremos en las cartas, las fantasías sadomasoquistas que ya había imaginado hasta sus últimas consecuencias en sus obras eróticas, especialmente en *Les Onze Mille Verges*.

En efecto, cuando llega la guerra, cuando la violencia desintegra el entorno, Apollinaire asustado por lo que presiente “un long, un long destin de sang”, vuelve a recuperar de su infancia las experiencias de las situaciones de violencia vividas en los primeros años de su vida y las proyecta, distorsionándolas y agravándolas aún más con su imaginación, sobre los elementos exteriores y temidos que la guerra le suscita y que no consigue formular de manera lógica. ***La guerra le produce un miedo presente, pero la amenaza que provoca la angustia del poeta se encuentra en su pasado, que vuelve de nuevo imaginativamente representado.***

Y en un terreno más concreto: sobre la base de aquellas experiencias se produce otra vez, igual que en las obras eróticas, una regresión a las fijaciones orales y anales que surgieron en su infancia y que su inconsciente nunca había olvidado; y entonces el poder apasionante de su imaginación le hace delirar y semejantes fijaciones se vuelven a hacer obsesivas y esta vez ya no en relatos imaginarios, como sus libros eróticos, sino en la vida real, como veremos a través de las cartas.

La lectura de la correspondencia nos hará ver estas cuestiones con detalle. Y también observaremos a través de las cartas y poemas que envía a sus novias, que la euforia que Apollinaire demostraba en ocasiones durante la guerra era la misma que aparecía, muy conectada al erotismo, a la violencia y al exceso, en otros escritos precedentes de transgresión y que, en el fondo, era esencialmente una alienación, un estado de exaltación, una reacción desesperada y, en definitiva, un alcohol ("cet alcool brûlant comme ta vie, ta vie que tu bois comme une eau de vie") con el que intentaba superar la profunda angustia y el miedo.

Una euforia y un reto al miedo que ya vimos de manera imaginaria en *Les Onze Mille Verges*, escrito hacia 1907, es decir, mucho antes de la guerra del 14. En esta obra, Apollinaire presenta a Mony, "un sadique roumain" con el que se identifica en muchos sentidos, como un personaje cínico, despreocupado, y, además, dominador y verdugo de mujeres y niños... aunque anteriormente, y esto es esencial para el conocimiento del poeta, había sido dominado, ridiculizado y sodomizado. Cuando llega la guerra Mony se ríe del peligro, y tras caer un obús a su lado continua igual de eufórico y "sortit tout guilleret de cette aventure". Tal es la primera representación de lo que serán las reacciones de Apollinaire durante la verdadera guerra. Pero en *Les Onze Mille Verges* hay todavía más: ya están en su cabeza las imágenes de fuegos artificiales equiparadas a los bombardeos y a las que vuelve a recurrir cuando llega la guerra del 14: "...on entendait le bruit du bombardement. Des obus éclataient avec douceur. On eût dit qu'un prince oriental offrait un feu d'artifice en l'honneur de quelque princesse géorgienne et vierge". Así le gustaría reaccionar a Apollinaire cuando llega la verdadera guerra, y esa es la imagen que intenta dar al público y a sus novias, sobre todo a Lou, presentándose ante ella como el héroe que hubiera querido ser, es decir, eufórico, desconocedor del miedo, que transforma en imágenes de belleza, y muy sexual y dominante, como Mony.¹

Los críticos de Apollinaire le creyeron, pero Lou, probablemente porque le conocía mucho mejor, nunca le tomó en serio ni se dejó impresionar por su euforia, que resultaba tan extraña en

¹ Esta imagen del héroe que no tiene miedo no aparece sólo en Apollinaire, sino que son muchos los escritores y poetas, sobre todo los que tienen más miedo, que sueñan con ser héroes que no se aterrorizan ante nada. Así dice, entre otros muchos, Baudelaire:

"Si le viol, le poison, le poignard, l'incendie,
N'ont pas encore brodé, de leur plaisants dessins,
Le canevas banal de nos piteux destins
C'est que notre âme, hélas! N'est pas assez hardie" (*Au Lecteur*)

medio de los sufrimientos que suponía la guerra; ni tampoco se asustó ante sus amenazas de empalamiento, de perforación y de dominación violenta y sádica, fantasías que, como la de Mony, el poeta ya había imaginado en muchas de sus obras precedentes, como en *Les Onze Mille Verges* e incluso en *L'Hérésiarque et Cie*.

Lou comprendió muy bien que la euforia, la exaltación, e incluso la salud del poeta, subían o bajaban a la merced de su imaginación y de sus emociones, y en particular de su vida amorosa, sin que eso tuviera nada que ver con que le gustara la guerra, donde sólo tenía privaciones, penurias y la amenaza constante de muerte, como él mismo dice en las cartas a Madeleine. Por eso, cuando en julio de 1915, en medio del fragor de la batalla pero ya a punto de comprometerse con la desconocida Madeleine, Apollinaire escribe a Lou todo exaltado y eufórico: “Aussi suis-je peut-être le plus gai de ma batterie”, Lou comprende inmediatamente que no es porque le gusta la guerra, sino porque hay una nueva mujer en su vida, aunque, como de costumbre, el poeta lo niegue en la respuesta a sus cartas:

“Moi, flirter! Tu sais bien, ptit Lou, que je n'aime que toi. D'ailleurs je ne pourrais guère flirter ici que par lettres. Et les lettres qui ne te sont pas adressées ne t'intéressent pas - avec raison d'ailleurs -. Au demeurant, je ne flirte d'aucune façon...”

Su “amor a la guerra” era esencialmente una exhibición ante sus novias y ante el público, una forma de sorprender al personal, al mismo tiempo que una manera de exorcizar y de desafiar a la angustia buscando con una reacción estentórea una fuente de alegría y de vida en la batalla y en los obuses, es decir en el origen de la amenaza de muerte.

Paul Diel en su libro *La peur et l'angoisse*¹, describe muy claramente las reacciones que puede provocar la angustia y que no son muy diferentes de las que tuvo Apollinaire durante la guerra, desconcertando a la mayoría de sus lectores:

“L'agitation idéo-affective devenue délirante, ne cesse de se préoccuper des menaces vitales, de ruminer les dangers représentés et de suggérer des moyens illogiques de fuite ou d'attaque. L'imagination “hallucine” des dangers irréels et se perd dans des fuites éperdues. Elle possède cependant également le pouvoir de peindre fallacieusement l'attaque réussie et parvient ainsi à provoquer une *euphorie pathologique, un délire*”

¹ Payot, 1985, pág. 57

d'espoir et de victoire, qui, tout en demeurant sous-tendu d'angoisse exaspérée, s'extériorise sous la forme caricaturale d'une insouciance absurde et d'une gaieté grotesque"

Son las reacciones de exceso que Apollinaire tuvo durante toda su vida y que se vuelven más histriónicas y provocativas durante la guerra ("Ouvrez les écluses que je me précipite"). Son las carcajadas que hacían temblar todo su cuerpo, y las locuras de una sexualidad desmesurada que le llevaba a la sin razón y a la violencia. En definitiva, una manera excesiva de superar la angustia y el miedo. Es el exceso del que habla Bataille, el exceso que arrolla todas las cosas y que será tanto más violento, como él dice, *cuando el pavor ha roído profundamente el corazón*: "l'exubérance...est le dépassement de l'attitude atterrée".¹ Cuando llega la guerra, la imaginación de Apollinaire entra aún más en actividad y, exacerbada por el peligro, comienza a trabajar convulsivamente, llegando a toda clase de reacciones incoherentes y exageradas.

Y una de estas reacciones será la euforia; pero la euforia es momentánea y depende en gran medida de la circunstancia de excitación que le produce una nueva novia o un acontecimiento concreto, como una declaración ante el público o la composición de la Oda a Italia... pero la angustia profunda, la que expresa en tantos poemas, es permanente. La prueba es que durante la guerra escribe muy pocos poemas eufóricos, mientras que los de descenso y de muerte son muy numerosos. Y en cuanto se afianza su relación con Madeleine y puede entregarse con ella a una sexualidad desenfrenada, desaparece la euforia: una droga reemplaza a otra. Pero la angustia permanecerá para siempre. *Es una antigua angustia arraigada en su sensación de falta de valor y en su sensación de miedo ante algo terrible, ante una mutilación o la muerte, percibidas como castigo por su supuesta culpabilidad*, algo que esencialmente es ilusorio, pero que traduce su miedo imaginativamente creado, que no surge sólo del peligro de la guerra, sino de una amenaza primitiva y profunda que ve como posible.

De todas formas, estas cuestiones son tan complicadas que no se pueden describir solamente en unas líneas. Pero al analizarlas más detenidamente a lo largo de este estudio comprenderemos mejor de qué manera la angustia, con sus miles de matices, desencadena en Apollinaire reacciones que a primera vista pueden parecer incomprensibles, pero que una vez que comprendemos el miedo con que vivió toda su vida resultan perfectamente coherentes. Su

¹ *L'Erotisme*, "Les Editions de Minuit", Paris 1957, Pág. 78.

personalidad tan intensa y tan contradictoria, resultado de una vida extraña y de muchos sufrimientos, me llevará a tener que analizar su vida y su obra desde diferentes, pero complementarios puntos de vista, por lo que tendré que repetir ciertas citas y referencias para poder representar adecuadamente los diferentes factores que determinaron su personalidad y su poesía.

Pero lo esencial no es lo que sucede a Apollinaire durante la guerra, sino su manera característica de reaccionar y de motivar sus reacciones. Cuando llega la guerra vuelve a la alienación, a las drogas y a la huida del miedo en la irrealidad, creando espacios mágicos en los que se imagina un héroe; y, como ya he dicho, vuelve también a la transgresión total y violenta, a la agresividad, y vuelven a aparecer los fantasmas de violencia erótica de sus libros más atrevidos (*Les Onze Mille Verges*, *Les Exploits d'un jeune D. Juan*, *L'Hérésiarque et Cie.* etc.) que le valieron en su momento los calificativos de "pornographe et méthèque" en la pluma de Urbain Gohier ¹. La cuestión es tan interesante que quisiera analizar al leer las cartas a Madeleine y a Lou de qué manera vuelven las fantasías que aparecían ya en aquellos libros eróticos y que encontramos de nuevo en estas cartas, sobre todo en las que escribe a Lou, con la que tenía una relación más abiertamente erótica y que por alguna razón le sugiere más que ninguna otra mujer fantasías sadomasoquistas. De todas maneras, debemos tener en cuenta que Madeleine elimina para su publicación "algunos pasajes de contenido demasiado directo", como dice Marcel Adéma en la introducción a *Tendre comme le souvenir*, el libro en el que publica las cartas que Apollinaire le escribió.

El poeta se excusa ante Madeleine, la inocente y provinciana Madeleine, a propósito de la publicación de *Les trois D. Juan*, diciendo "tu verras à quoi on est obligé de descendre pour gagner sa vie à Paris" ², lo que probablemente ha llevado a algunos críticos a repetir:

"C'est pour des raisons strictement économiques qu'entre sa vingtième et sa trentième année il a été amené à écrire et à publier sous le manteau des romans érotiques comme...*Les Onze Mille Verges* ou *Mémoires d'un jeune D. Juan*...on sait qu'Apollinaire écrivit ces livres à l'âge de vingt-six ans pour gagner de l'argent que son petit emploi dans une banque et sa collaboration à de jeunes revues ne lui procuraient pas" (R. Jean, O. c. Págs. 117 y 137).

¹ *L'Oeuvre*, N. 37, de 14 de septiembre de 1911.

² Carta de 21 de octubre de 1915

También en el mismo sentido dice M. Adéma:

“Il a définitivement abandonné la banque et subsiste en rédigeant des circulaires financières et des articles de bourse, démarqués de publications spécialisées. Son robuste appétit ayant besoin pour se satisfaire de quelques “ors” complémentaires, il compose deux romans licencieux: *Les Exploits d'un jeune Don Juan* et *Les Onze mille verges*, d'un érotisme assez humoristique, publiés sous le manteau par un imprimeur de Montrouge”.(Apollinaire Pág. 125)

Y Guillaume Robichez:

“Ce célèbre roman (*Les Onze Mille Verges*) apparaît en effet, que son auteur ait été poussé par le sens de l'humour, le goût de la provocation ou l'attrait du gain, comme un catalogue quasi exhaustif de toutes les “perversions” recensées (*Note sur quelques égarements d'Apollinaire dans Alcools*. La Revue des Lettres modernes. nos. 450-445. 1976, pág. 125)

Los comentarios de Pascal Pia sobre estos libros no son tampoco muy diferentes:

“Le besoin d'argent l'incite également à composer pour un éditeur clandestin, imprimeur à Malakoff, deux petits romans érotiques, aussitôt publiés sous le manteau” (*Apollinaire par lui-même*. Seuil. 1955. Pág. 9)

Pascal Pia, M.J.Durry y otros críticos eliminan incluso estos libros de la enumeración de la bibliografía del poeta, como si no los hubiera escrito, como si no hubieran existido nunca. Pero, de las cartas a Madeleine y, sobre todo de las que mandó a Lou, que el poeta no escribió de ninguna manera con fines económicos o de publicación, sino rogándoles constantemente que no se las enseñaran a nadie, se desprende claramente que ***los libros eróticos no fueron escritos en absoluto por razones económicas, sino que contenían ya sus fantasmas profundos, que volverán a aparecer en las cartas a estas dos mujeres, propiciados por la transgresión que representaba la guerra***. Pero Apollinaire insistía una y otra vez en que no enseñasen sus cartas a nadie, porque sabía que su público creería mucho más en sus fantasías sadomasoquistas expresadas en unas cartas personales que en unos libros eróticos que podían ser sólo una ficción literaria y excéntrica. Es cierto que publicó los libros eróticos a escondidas y solamente con sus iniciales, pero en ellos estaba la verdad sobre sus fantasías, sobre sus sufrimientos infantiles y sobre su angustia, una angustia que él mismo creó imaginativamente y de manera tortuosa a partir de los sufrimientos padecidos durante su infancia.

En todo caso, las fantasías que contienen los libros eróticos, sobre todo *Les Onze Mille Verges*, así como las confesiones dolorosas que encontramos en ellos, hacen de estos libros, a mi entender, obras indispensables para conocer los sentimientos más recónditos de Guillaume, el poeta y el hombre. Su íntimo amigo Picasso, el que le acompañó durante toda su vida y estuvo presente en el momento de su muerte, consideraba *Les Onze Mille Verges* su mejor obra. Así lo cuenta uno de los críticos del poeta, Robert Couffignal, aunque esta opinión le parezca una tontería:

“A cet égard, il est vrai, je placerais infiniment plus haut un poème comme *Lundi rue Christine* que *Les Onze Mille Verges*, bien que de l’avis de plusieurs contemporains d’Apollinaire il faille considérer ce livre comme le chef-d’œuvre de son auteur. J’ai entendu cette boutade, entre autres, de la bouche de Picasso”. (*Apollinaire*, Col. “Les écrivains devant Dieu”, Desclée de Brouwer, Paris, 1966)

También Jacques Pauvert considera que:

"On ne peut pas connaître Apollinaire sans avoir lu ce livre...En 1923, Pierre Desnos affirmait qu'il s'agit d'un livre moderne et avec *Calligrammes* le chef d'œuvre d'Apollinaire...et Picasso disait qu'il était le plus beau livre qu'il ait jamais lu" (*La littérature érotique*. Ed. France Loisirs, 1979)

Por eso, para comprender las cartas enviadas a Lou y a Madeleine he tenido que volver a examinar gran parte de su obra y también, por supuesto, estos libros eróticos. Así este estudio trata de analizar las cartas y todas las reacciones del poeta durante la guerra en el contexto de su vida y de su expresión literaria para poder penetrar en su yo profundo e inconsciente. Y veremos que la relación de Apollinaire con Lou, con Madeleine y con la guerra está totalmente conectada con las pulsiones de su yo esencial.

He comenzado, pues, con un primer capítulo que pueda darnos una idea sobre su personalidad, sobre su familia y las relaciones asfixiantes y dolorosas que mantuvo con su madre, que determinarán para siempre las reacciones de defensa y los fantasmas del poeta. También me interesa el contexto de la guerra del 14, que tanto perturbó a Apollinaire y a sus conciudadanos, para analizar de que manera esa guerra pudo modificar el yo del escritor, la substancia y la forma de su obra. Aunque, en realidad, la angustia que Apollinaire sufrió durante este periodo

era la misma que había tenido siempre y que conservará, con momentos de mayor o menor intensidad, hasta su muerte. Pero la guerra, con el miedo que suscitó en el poeta como peligro inminente y real, ofreció a su imaginación ya angustiada la ocasión de angustiarse aún más.

En las cartas a Lou, la cuestión más importante, como ya he dicho antes, es el sadomasoquismo. Su estudio nos ayudará a comprender las razones de la agresividad de Apollinaire, así como su total sumisión a Lou y a su amante. Intentaré después exponer con detalle las fantasías sadomasoquistas que aparecen de manera paralela en las cartas y en muchos de sus libros, sobre todo en los eróticos, como el propio poeta anuncia en un discreto catálogo publicitario que apareció en 1907 en el momento de la publicación de *Les Onze Mille Verges*: “Sadiques ou masochistes, les personnages des *Onze Mille Verges* appartiennent désormais à la littérature”. Y también veremos cómo su masoquismo determinó incluso su aspecto físico, su proverbial y particular gordura, así como su glotonería, tan vinculada a la violencia y al erotismo.

En la correspondencia a Madeleine, me he detenido especialmente en los delirios de dominación del poeta, en su sexualidad violenta, así como en los poemas de descenso y de muerte que nos dan una idea precisa de los sentimientos del poeta durante la guerra. Porque tales poemas, aunque muy poco estudiados por la crítica, son un testimonio irreemplazable y tan claro de la personalidad del poeta que casi no necesitarían comentarios. En ellos aparecen con todo desgarro y sinceridad los fantasmas obsesivos que estaban ya latentes a lo largo de su obra, principalmente el de la angustia, el de la caída y el de la muerte, que el poeta expresa abiertamente propiciado por la guerra y por la absoluta confianza que le inspiraba Madeleine, su desconocida y lejana prometida, a la que en cierto sentido él mismo había inventado.

Las cartas a Madeleine nos harán también conocer mejor a esta mujer en la que Apollinaire, quizá por única vez en su vida, confió plenamente e imploró su protección; pero también nos permitirán, una vez más, observar las diferentes maneras con las que el poeta trató de huir del miedo, especialmente con la violencia y con la sexualidad; y nos permitirán comprender sus fantasías y su derrumbamiento, sus enfermedades y su predisposición a ser herido tras visitar a Madeleine en Orán y desilusionarse de ella. La guerra continuaba, pero la euforia y los espacios mágicos se habían terminado.

A mi marido y a mis hijos
con todo mi cariño

I. LA INFANCIA DE APOLLINAIRE A TRAVES DE SUS IMAGENES VIOLENTAS Y OBSESIVAS

La figura de la madre

La madre y las mujeres perversas

Para poder comprender la vida y la obra de Apollinaire, así como su actitud ante la guerra, tenemos que comprender, ante todo, su vinculación profunda con su madre, una mujer violenta, contradictoria y cruel que le obsesionó y le hizo sufrir desesperadamente. Así entenderemos también las relaciones que tuvo con diferentes mujeres y sobre todo su violencia y su angustia. Tenemos que comprender su sentimiento temprano y permanente de "mal aimé", su sensación de falta de valor. Volver a vivir con él el itinerario de su vida interior. Para esto el mensaje de su obra será muy importante y, sobre todo las confidencias encubiertas que él mismo nos ha hecho. Muy pronto encontramos expresiones de dolor en *Alcools*, que denotan su tristeza, la poca estima de sí mismo y la relación trágica que tenía con su madre, con su adorada y temida "maman":

"La porte de l'hôtel sourit terriblement
Qu'est-ce que cela peut me faire ô ma maman
D'être cet employé pour qui seul rien n'existe
Pi-mus couples allant dans la profonde eau triste
Anges frais débarqués à Marseille hier matin
J'entends mourir et remourir un chant lointain
Humble comme je suis qui ne suis rien qui vaille
Enfant je t'ai donné ce que j'avais travaillé" (*Alcools, La Porte*)

Una madre a la que estaba tan unido, tan necesitado de su amor, que con la voz de un niño la llama, casi la implora, en varios poemas: "maman", "ô maman", como dice en *Le Larron*:

"Oùir ta voix ligure en nénie ô maman"

o incluso con un emocionado posesivo, "ô ma maman" como vemos en *La Porte*.

Mucho después de haber escrito estos versos, que pertenecen a una obra de juventud, vuelve a dedicar "A Maman", el poema "14 juin 1915" en la versión de *Case d'Armons*.

La llamada a su madre y el dolor están presentes en toda su obra. Así en *Les Onze Mille Verges* nos ofrece la imagen impresionante de unos soldados que agonizan llamando como niños, como él cuando era niño, dolorosa e inútilmente a su madre:

"Un obus déchira l'air et vint tuer quelques soldats qui dormaient dans un fossé. Ils moururent en se lamentant comme des enfants qui appellent leur mère" (Pág. 932)

También le oímos decir con voz desesperada en *Le Voyageur*:

"Ouvrez-moi cette porte que je frappe en pleurant"

Pero la puerta, que en este poema es tan siniestra como la de *La Porte*, no se abrió nunca para él, e incapaz de conseguir la ternura o la acogida calurosa de su madre, que lo rechazó desde el momento de su nacimiento, no conocerá un modelo de amor. Toda la vida del poeta será una búsqueda de amor, y, sobre todo del amor de su madre, que no llegó a conseguir. Pierre Madsen, un amigo de la familia Kostrowitzky dice en este sentido :

« Elle ne le comprenait en rien et parlait de lui comme si elle l'avait eu par accident, à quatorze ans, disait-elle, et lui d'ailleurs gardait éloignée d'elle sa vie artistique. Elle n'avait rien lu de lui que l'*Hérésiarque*, qu'elle s'était achetée elle-même, et trouvait idiot. Elle adorait au contraire son fils puîné, Albert » (Testimonio a A. Rouveyre. *Apollinaire*. Gallimard 1945. Pág. 17)

Sin amor desde la infancia, siempre tendrá problemas con las mujeres, a las que tratará con sumisión o con rabia: "Je me voyais mal-aimé tandis que c'était moi qui aimait mal" (carta a Madeleine de 30 de julio de 1915). Problemas en sus relaciones amorosas y un sentimiento permanente de impotencia tras haber sido manipulado y humillado por su madre. Y la angustia, una profunda angustia, fruto, sobre todo, de la desorientación afectiva en que vivió durante toda su infancia:

"L'angoisse te serre le gosier l'amour dont je souffre est une maladie honteuse"(Zone, *Alcools*)

Así, la imagen de una mujer cruel, creada sobre el modelo de su madre, que hace sufrir a los hombres, que los engaña, que los tortura y, sobre todo que los atenaza y los inmoviliza, que los reduce a objetos, volverá constantemente en su obra, esencialmente en sus primeros escritos y en los que surgen más directamente del inconsciente. En *L'Enchanteur pourrissant* y en *Les Onze Mille Verges* se repiten las imágenes de hombres, Merlin o Katache, que duermen con una mujer a la que no pueden tocar, una mujer que se burla de ellos y que los maltrata. En *L'Enchanteur pourrissant*, que empezó a escribir con sólo 17 años, la mujer encierra a Merlin en una tumba, "dans la forêt profonde, obscure¹ et périlleuse", donde él se acuesta "comme sont couchés les cadavres" y que hace de él un muerto viviente; la mujer es Viviane, la cruel "dame du lac" ("Elle n'avait choisi la forêt comme lieu mortuaire de l'enchanteur que par cruauté") y que se ríe cuando cierra para siempre la piedra del sepulcro ("la dame du lac avait éclaté de rire"). Danièle Racelle-Latin ve en esta "dame du lac":

"la figure d'une femme anxieuse et jalouse... d'un égoïsme tyrannique et souverain, cette Viviane castratrice..."("Le rôle de la figure maternelle dans *L'Enchanteur Pourrissant*". Actes du colloque de Stavelot. 1973, pág. 69)

Apollinaire pone en boca de Merlin una súplica que recuerda, en cierto sentido, la que él implícitamente dirige a su madre en *La Porte*: "dame, pourquoi avez vous fait ceci?". Porque Guillaume nunca renunciará a conseguir el amor su madre, por eso hasta el último momento Merlin esperará también el amor de la "dame du lac", la mujer que le ha traicionado y que, sin embargo, el poeta o Merlin nunca dejará de querer, aunque se lamenta de su crueldad o aunque diga que su amor es imposible. Guillaume necesita escribir sus sentimientos, necesita exponer las imágenes que lo poseen, por eso nos habla de cómo ve a la mujer más importante de su vida: su madre. Y lo hace a través de símbolos, o a través de imágenes de mujeres pérfidas que hacen sufrir a los hombres. Como dice Danièle Racelle-Latin:

"Ainsi donc la mère authentique était-elle subjectivement ressentie comme une féminité souveraine mais castratrice à plusieurs titres comme le sera la Dame du lac" (O.c. pág. 71)

¹ A lo largo de este estudio veremos muchas similitudes entre Apollinaire y Baudelaire, uno de los poetas que más admiraba. A este propósito resulta interesante observar el comentario de Georges Blin: "Quand il rend compte de son spleen, ce sont d'autres images qui lui viennent, celles de la vie murée, séquestrée, circonscrite: de la géole, du caveau, du couvercle..." (*Le sadisme de Baudelaire*, José Cortí, París 1939, Pag. 135)

Y esto es lo importante: la descripción de su madre **tal y como él la ve**, “subjectivement ressentie” por Guillaume. Danièle Racelle-Latin insiste en un aspecto clave de la “dame du lac”: mujer “castratrice”...y ésta será una de las imágenes obsesivas del poeta a través de toda su obra: la mutilación y la castración de un hombre, normalmente a manos de una mujer. Pero ya tendré ocasión de comentar este tema más adelante, cuando me refiera al sentimiento de culpabilidad de Guillaume.

Pero volviendo a “la dame du lac”, volviendo a la obsesión de Merlin por su amor, podemos darnos cuenta de que la búsqueda y la angustia del amor serán desde las primeras obras de Guillaume, desde *L’Enchanteur*, uno de sus temas esenciales. Y como ya veremos, esta obra tiene tantas connotaciones maternas que no nos pueden hacer dudar del referente a su propia madre.

Apollinaire, como hace en numerosas ocasiones, comienza *L’Enchanteur pourrissant* copiando casi literalmente un pasaje de una obra literaria, esta vez de *Lancelot*, porque se identifica con Merlin sepultado vivo y víctima de las burlas y de la crueldad de una mujer, aunque, en realidad, este capítulo no corresponde al texto primitivo, ya que no aparece en la primera publicación del *Festin d’Esopé*. Pero, tras este comienzo añadido posteriormente, a medida que avanza en la escritura aparecen claramente sus vivencias personales, la imagen cada vez más precisa de una mujer perversa y extraña, que presenta con diferentes apariencias y construye con sus recuerdos de infancia, hasta el punto de que el relato adquiere un tono trágico que, como dice muy acertadamente Jean Burgos en su espléndido comentario a esta obra¹, es un “tragique qui ne se trouve dans aucun des textes du moyen âge dont s’était inspiré Apollinaire”. Jean Burgos piensa que tanto dolor y tanto resentimiento hacia las mujeres pueden tener su origen en los malos recuerdos que dejaron a Guillaume sus aventuras juveniles, con Linda Molina, sobre todo, la joven de familia judía que conoció durante sus primeros años en París, o con Annie Playden, la niñera inglesa que inspiró *La Chanson du mal aimé*, con la que vivió una historia apasionada durante su viaje a Alemania en 1901, como preceptor de la hija de la condesa de Milhau. Pero, en mi opinión, aparte de que Apollinaire comenzó esta obra mucho antes de

¹ Gallimard, 1972.

conocer a Annie, la mujer que en su primera juventud más le impresionó y más le hizo sufrir con su rechazo, la fuente de las angustias que vemos en el *Enchanteur* es mucho más rica y profunda, y es el fruto de su relación con una mujer mucho más poderosa, contradictoria y cruel que le obsesionó y le fascinó más que cualquier otra: su madre.¹ J. Burgos,² reconoce claramente que su madre lo había infantilizado (“géné sans doute par le comportement de sa mère et agacé par le fait d’être toujours traité par elle en petit garçon”), pero, en realidad, había hecho aún más: lo había reducido a la total impotencia, lo había atenuado y, en definitiva, como dice Apollinaire de manera tan genial en el *Enchanteur*, lo había sepultado vivo. Sólo ella, más que cualquier otra mujer, podía controlarlo y dominarlo hasta el punto de sentirse muerto con la pérdida de la libertad. Su madre determinó la angustia y la tragedia de su vida y, como explicaré más adelante, incluso su sadismo y su masoquismo. También M. Adéma en su obra *Apollinaire* observa la fuerza destructora de su madre en la personalidad de Guillaume:

“Réduit à conjecturer sur le passé, marqué par son éducation religieuse solide, malgré les fanfaronnades anarchisantes de sa puberté, féminin dans son comportement moral, sevré de la présence d’une personnalité virile, Guillaume est désemparé. Le “péché” maternel (une dureté voulue) prend des proportions écrasantes, excessives. La réflexion le réduit à des plus exactes limites, mais lui laisse une amertume, une souffrance intime dont il restera marqué très longtemps...il restera sujet à des dépressions qui aboutissent à des crises mélancoliques” (O.c. Pág. 51).

Sobre el texto primitivo del *Enchanteur* Apollinaire añadió más tarde otros pasajes, como el primer capítulo, la transcripción de una parte de *Lancelot du Lac*, o más tarde y al final del libro la *Onirocritique*, que no aparece hasta la publicación en *La Phalange* el 15 de febrero de 1908, y también hizo innumerables modificaciones. Pero la esencia del *Enchanteur*, con toda la angustia que refleja y con el desfile de mujeres perversas en las que encontramos tantas referencias maternas, se encontraba ya en la versión que leyó a su amigo Jean Sève en 1900. Y entonces no había tenido ningún fracaso sentimental con una mujer tan cruel y tan perversa que pudiera suscitar en él la inspiración del *Enchanteur* y el siniestro desfile de mujeres demoníacas.

¹ Apollinaire precisa la fecha en que terminó la primera versión de *L'Enchanteur* en la dedicatoria de este libro a su amigo Jean Sève:

“A mon ami Jean Sève
Auquel j’ai lu pour la première fois
L’*Enchanteur* en 1900. Il était le premier
A qui je confiais mes idées
Personne ne connut ce testament
De ma première esthétique avant lui”

² O.c. Pág. XIX.

Y aunque M. Adéma considera que, a pesar de todo, Guillaume “dans la vie courante il est et sera le plus souvent un joyeux compagnon”, no deja de reconocer que “tous ses commentateurs s’accordent à constater que dès Stavelot prédomine une impression de solitude, de tristesse, dans son expression comme dans la vie”. Dice desde Stavelot porque es el momento en que empieza a escribir sus obras más conocidas, pero en sus cuadernos de estudiante, cuando aún estaba en el colegio, la tristeza, el miedo y la angustia ya estaban presentes.

En cada una de sus primeras obras, en sus primeros poemas y en muchos de sus escritos de adulto encontramos los mismos símbolos y los mismos temas: su madre, el dolor, la crueldad, la culpabilidad... pero cada vez bajo experiencias, bajo prismas distintos que no hacen más que revelar, aunque pretendan encubrir, los distintos aspectos de las mismas sensaciones, y sobre todo el miedo a algo que va a ocurrir, presagiado y lamentado con la voz del dolor ya pasado.

En *L’Enchanteur Pourrissant* nos transmite lo que siente, como se siente atenazado, sepultado por una mujer cruel que se burla de él y no deja que se oiga su voz; pero sus miedos van más allá de lo que en la realidad le sucede y se ve, sin solución, condenado a una muerte prematura que será tanto más cruel en la medida en que, aunque estará muerto, seguirá de alguna manera vivo para que perdure su sufrimiento en la tumba.

Pero si vamos un poco más lejos, podemos percibir que existe subyacente, quizá sólo en el inconsciente del poeta, otra imagen más antigua y más profunda en este encierro en una caverna oscura, en donde el encantador permanece vivo aunque la mujer desea su muerte. Y esta imagen ¿no puede ser la del útero que llevó al feto de Guillaume durante algunos meses, imaginándolo o deseándolo muerto? En todo caso Apollinaire nos cuenta en *Le Poète assassiné* que Macarée, la madre de Croniamental, con el que se identifica, pensó en un primer momento en abortar a su hijo:

“Macarée s’aperçut bientôt qu’elle avait conçu de Viersélin Tigoboth.
C’est ennuyeux, pensa-t-elle d’abord, mais la médecine a fait beaucoup de progrès. Je me débarrasserai quand je voudrais. Ah! ce Wallon! Il aura travaillé en vain. Macarée peut-elle élever le fils d’un chemineau? Non, non, **je condamne à mort cet embryon** .
(*Le Poète assassiné*. Pág. 229) - Subrayado por mí -

Y en la realidad, sabemos que Mme. de Kostrowitzky rechazó a Guillaume desde su nacimiento y no lo reconoció legalmente como hijo suyo hasta varios meses después de venir al mundo.

En toda la obra del poeta, su madre o las experiencias vividas o imaginadas con ella aparecen, camuflada o desmesuradamente, como una permanente obsesión. Lo hemos visto en *La Porte*, en ese “ô ma maman”, un gemido con el que se dirige a ella, y lo hemos visto en ese agua, elemento femenino por excelencia, agua profunda y triste por el que van parejas de peces extraños, los “pi-mus”, que están tan unidos que tienen los ojos en común... Y lo vemos también en *L'Enchanteur pourrissant*, donde, además de la cruel “dame du lac” que lo sepulta vivo, aparecen otras muchas y pérfidas mujeres que de una manera o de otra suponen una amenaza para el poeta-Merlin y a las que Apollinaire hace desfilar ante la tumba del encantador.

En primer lugar aparece una mujer mitológica, la enigmática y perversa Lilith, que tiene poderes demoníacos, ulula en la noche, y asusta a todos los seres nocturnos. Un abad dice:

“...Faites Seigneur que je n'entende plus les cris de la maternelle réprouvée, car mon âme s'effraye trop de les ouïr. Mon âme ne peut rien pour la maudite, pour la mère, puisqu'elle est réprouvée. Bénissez-moi, Seigneur, car je n'ai pas prié pour celle qui clame comme un animal, dans le désert, la mère et la maudite .. éloignez vos bons anges de cette mère ô Seigneur...Lilith cessa d'ululer et s'enfuit. Tous les enfants moururent cette nuit dans la contrée" (*L'Enchanteur Pourrissant* P. 24, La Pléiade)

Esta Lilith, que según una tradición mitológica fue la primera mujer creada, incluso antes que la Eva bíblica, aparece de manera obsesiva en la obra de Apollinaire. Es la primera mujer y, sobre todo, **es la madre por excelencia**, por eso sólo en este breve fragmento Apollinaire alude cuatro veces a su condición de madre. Madre, la primera madre, y en la imaginación de Apollinaire, el símbolo de una madre maldita.

También en *l'Introduction au Talmud de Jérusalem* traducido por Moïse Schwab, en 1872, obra a la que Apollinaire hace alusión en el cuento del *Juif latin*, Lilith aparece esencialmente como madre de demonios:

“Les démons doivent leur naissance aux quatre spectres nocturnes mères nommées Lilith, Naama, Aguereth, Mahala...Chacune de ces quatre mères gouverne pendant une

saison de l'année...Elles se dirigent de l'orient vers le nord; et Salomon les domine toutes et s'en sert pour son plaisir..." (Pág. XCIII)

Y Apollinaire en *Le Poète assassiné* vuelve a hacer alusión a la condición de madre de Lilith:

"Eh! dites donc, là-haut, vous feriez bien de retourner à vos affaires...Eh! les mères, n'êtes vous plus sous la domination de Salomon? En fait de calme, vous semblez vous crêper le chignon, là-haut, belles dames...pour amuser Salomon sans doute...Lilith! Naama! Aguereth! Mahala!" (Pág. 69)

Danièle Racelle-Latin, en la obra citada, nos habla de manera magnífica de esta figura de Lilith tal y como aparece en *L'Enchanteur*:

"Lilith, selon la tradition kabbalistique, est le nom de la première femme qui aurait été créée avant Eve, non pas comme celle-ci à partir d'une côte d'Adam, signe de sa dépendance à celui-ci, mais, comme lui, directement à partir de la terre même. Lilith, disputant sa suprématie à Adam, aurait juré puis se serait enfuie, entamant ainsi une carrière démoniaque.

Ennemie d'Eve, la femme matrimoniale, mue par un désir profond qui la tient à l'écart des cadres sociaux de l'existence, elle situe symboliquement son règne au fond de l'abîme, au fond des océans. Éternelle tourmentée, femme solipsiste, castratrice ou androgyne, qu'on la qualifie comme on voudra, elle est bien le prototype des Médée, des Dalila, comme de la Dame du lac, et mieux que toute autre elle rappelle la figure maternelle d'Angélique de Kostrowitzky fille-mère qui prétend le rester, femme illégitime qui mène sa destinée comme elle l'entend en dehors de toute norme sociale, mère enfin qui usurpe en sus de son rôle, celui du père absent....

En bref, d'une part Lilith est bien l'image enténébrée, obsédante, démoniaque de la mère du poète dans son aspect néfaste et fantasmatique: - possessive: "*Mes enfants sont pour moi, première mère, mes enfants sont pour moi*" (EP, 46); - indifférente: "*Elle (...) ne pense pas du tout à l'enchanteur*" (44); - meurtrière, conformément à sa légende: "*Lilith cessa d'ululer et s'enfuit. Tous les enfants moururent, cette nuit, dans la contrée*" (50).

Lilith aparece ya en los cuadernos de estudiante de Guillaume, cuando componía poemas durante las clases de literatura, como cuenta Toussaint Luca; ya desde entonces Lilith es una mujer nocturna y perversa a la que persiguen los ángeles:

"Le moine de Santabarem
Vêtu de noir et ses mains pâles étendues
Clama "Lilith"!
Et dans la nuit blême
Ululait une orfraie et le moine dit:
"Je vois Lilith qui vole poursuivie

Par trois anges" (Toussaint Luca, *Guillaume Apollinaire*, Paris, Editions La Phalange, pág. 33)

Como dice Robert Couffignal¹ "Lilith incarne pour Apollinaire l'aspect satanique de la femme".

También en la misma época aparece Lilith en la "*Maison de Cristal*" del *Triptyque de l'homme*:

"Un cri tout à coup: lors Gauvin songea: "Minuit!
Est-ce Lilith qui clame?..."

Más tarde, aunque no mucho más, ya que se trata de uno de los primeros poemas de *Alcools*, en *L'Ermite*, otro monje, un ermitaño, huye también de Lilith en la noche:

"Malgré les autans bleus je me dresse divin
Comme un rayon de lune adoré par la mer
En vain j'ai supplié tous les saints aémères
Aucun n'a consacré mes doux pains sans levain

Et je marche Je fuis ô nuit Lilith ulule
Et clame vainement et je vois de grands yeux
S'ouvrir tragiquement Ô nuit je vois tes cieux
S'étoiler calmement de splendides pilules

Un squelette de reine innocente est pendu
A un long fil d'étoile en désespoir sévère
La nuit les bois sont noirs et se meurt l'espoir vert
Quand meurt le jour avec un râle inattendu"

Y muchos años después, vuelve Lilith en un poema escrito para Lou durante la guerra que comentaré con detalle más adelante.

Lilith es una mujer que grita, como ya hemos visto en la plegaria que Apollinaire pone en boca del abad, y que grita de una manera especial: ululando. Y este ulular obsesiona tanto Apollinaire que lo repite en muchas ocasiones en sus escritos. Así Macarée, la madre de Croniamental, el protagonista de *Le Poète assassiné*, un libro que está lleno de alusiones autobiográficas, de la misma manera que Lilith, a la que la compara, ulula antes de morir, tras haber dado a luz a su hijo, al que primero pensó en abortar:

¹ *L'inspiration biblique dans l'œuvre de Guillaume Apollinaire*, Paris, Lettres Modernes, 1966, Pág. 69.

“Épuisée par tous ces efforts, elle rendit l’âme, en poussant un hurlement semblable à cet ululement que pousse l’éternelle première femme d’Adam, lorsqu’elle traverse la Mer Rouge”(Pág. 242, *La Pléiade*)¹

También en uno de los relatos de *L'Hérésiarque et Cie, La Danseuse*, Apollinaire cuenta como tras la muerte de Herodias, la madre de Salomé, su vuelta es anunciada en las noches de tormenta por el ulular de los búhos:

“Les nuits d’orage, Hérodiade, annoncée par les ululements des hiboux et l’effroi des animaux, mène une chasse fantastique qui passe au-dessus de la cime de nos forêts” (Pág. 125)

Y la misma la voz que ulula vuelve mucho más tarde cuando el poeta se ve encerrado en la cárcel y siente de nuevo el miedo y la angustia de la muerte y de la sepultura:

"Avant d'entrer dans ma cellule
Il a fallu me mettre nu
Et quelle voix sinistre ulule
Guillaume qu'es-tu devenu
Le Lazare entrant dans la tombe
Au lieu de sortir comme il fit..." (*A la Santé, Alcools*)

Es difícil decir si el recuerdo que hay detrás de esos alaridos son los gritos de su madre, que gritaba mucho según todos los testimonios, como dice, entre otros, M.J. Durry: “Tout le monde était d’accord elle criait beaucoup”. De cualquier forma aquellos gritos le impresionaron y le asustaron, porque algunas de las mujeres de sus obras gritan también. La “dame du lac” dice:

“Je crie! Mes cris sont pleins de bravoure, ils effrayent et dispersent”

Pero, en lo que se refiere a los alaridos, lo que es interesante es que en las tres historias la que ulula, o la que provoca los alaridos de los búhos, es precisamente una *madre*... y algo también se encadena con esa voz siniestra que ulula cuando Apollinaire escribe desde la cárcel; algo en el

¹ J. Burgos en su comentario a *L'Enchanteur Pourrissant* (Gallimard 1972) explica con todo detalle lo que dice la tradición acerca de Lilith, la supuesta primera mujer de Adán que tiene hijos que mueren todos los días, así como este paso del mar Rojo al que alude Apollinaire.

tono de ese “Guillaume qu’es-tu devenu” recuerda el tono de reproches que la madre del poeta usaba en la correspondencia que le dirigía.

En *L’Ermite* no aparece ninguna madre, pero son muchas las alusiones a figuras femeninas, a la tentación de la concupiscencia y también a la violencia. Y en la estrofa que precede a la que introduce a Lilith, como hemos visto, hay dos versos que terminan con palabras muy semejantes a “mère”: “mer” y “aémères”, “les saints aémères”. M. J. Durry¹ dice que estos “saints aémères” son, según el diccionario de Pierre Larrousse, que utilizaba Apollinaire, y “Le Martyrologe universel contenant le texte du martyrologe romain traduit en français”, santos de los que no se conoce el día de su muerte. Los cultismos y las palabras extrañas son muy frecuentes en Apollinaire, y a veces las utiliza sólo para hacer más brillante y más enigmático un poema. En este caso no creo que estos santos de los que no se conoce el día de su muerte sean especialmente relevantes en el contexto de este poema, sino que la vinculación de Lilith a la figura de la madre es tan fuerte en la imaginación de Guillaume que en cuanto aparece en su cabeza la idea de Lilith estas dos palabras tan evocadoras y tan cercanas a “mère” tienen que introducir naturalmente a la enigmática mujer que ulula en la noche.

En la versión del *Enchanteur* tal y como aparecía en *Le Festin d’Esope*, Apollinaire pone también en boca de Lilith toda una serie de palabras que suenan casi como “mère”:

“Oï, oï, hoï, oï, oï, hoï, moi, première mère, oï, hoï, mes enfants sont pour moi. Oï, hoï, oï, ôï, ôï, aui, hôï, hauï, ôï...Les mers, toutes les mers, hauï, la mère avant le père, ooï, auoï comme la mer Rouge...”

J. Burgos dice a propósito de esta figura de Lilith tal y como aparece en *L’Enchanteur* :

“Sans doute est-ce sa condition d’éternel exilé et de poète n’appartenant jamais vraiment à aucun monde qu’Apollinaire retrouve encore dans ce personnage de Lilith” (O.c. Pág. 47c)

Pero Marc Poupon, en mi opinión de manera muy acertada, contradice este comentario, diciendo en la misma línea que Danièle Racelle-Latin:

¹ *Alcools*, Tomo I, pág. 204

“Lilith fait plutôt penser à la mère du poète qu’au poète lui-même. Elle en est l’image obscure et Angélique, “*la Chinoise*”, en est l’image claire, sans toutefois qu’on puisse s’en tenir à ce manichéisme simple: il y a en Lilith un instinct maternel inconsolable et en Angélique un appel caché à la luxure” (Revue des Lettres Modernes. num. 380-384. 1973, pág. 193)

Y siguiendo con el desfile de mujeres extrañas y perversas que pasan ante la tumba del encantador (“étaient venues aussi les magiciennes les plus perfides”), se presenta también Médée, una mujer llena de odio hacia Merlin, que dice:

“J’embrasserais volontiers celle qui a fait mourir l’enchanteur”

y Dalila, por la que un hombre, Sansón, perdió su fuerza al cortarle la cabellera. Esta dice a Médée:

“Marâtre, tu donnais la Toison à l’argonaute. Moi je coupai la chevelure de mon amant. (...) Tu aimais les hommes forts; moi, je fus la femme forte. La dame qui enchantait l’enchanteur lui coupa sans doute la chevelure, suivant mon exemple”(L’Enchanteur Pourrissant, O.c. Pág. 64)

Por primera vez Apollinaire hace alusión a algo que percibe como una verdadera mutilación, el corte de la cabellera. La mutilación y la castración, como ya he dicho, le obsesionarán durante toda su vida, por eso vuelve una y otra vez en su obra a imágenes de este tipo, y con frecuencia mucho más impresionantes, como ya veremos más adelante :

Danièle Racelle-Latin, en la obra citada, dice a propósito de estas dos mujeres:

“Figures castratrices donc homologues à la dame du lac et presque explicitement liées à l’idée maternelle (cf. l’emploi du terme *marâtre*, mère dénaturée” (Pág. 73)
“Médée, Dalila, la dame du lac figurent l’archétype de la femme néfaste, possessive et castratrice, où nous retrouvons le fantasme de la domination exclusive de la mère sur le psychisme de son fils” (Pág. 77)

A continuación llegará Hélène, que no es otra que Helena de Troya. Estas figuras de mujeres, sobre todo Dalila y Helena de Troya, por lo que representan como mujeres perversas, crueles y amenazadoras, han despertado a lo largo de la historia la fantasía de muchos hombres que encuentran en ellas un símbolo de peligro angustioso y al mismo tiempo fascinante.

Evidentemente, uno de los más significativos es Sacher-Masoch, al que especialmente Dalila obsesiona tanto que hace alusión a ella en muchas ocasiones en su obra más importante, *La Vénus à la fourrure*:

“Plus la femme se montre soumise, plus vite l’homme retrouve son sang-froid et devient dominateur; mais plus elle est cruelle et se montre infidèle, plus elle le maltraite, plus elle joue follement avec lui, moins elle s’attendrit, et plus alors elle aiguise la volupté de l’homme, plus elle est aimée et adorée. Il en a été ainsi de tous temps, depuis Hélène et Dalila...

Aimer, être aimé, quel bonheur! Et pourtant comme tout cet éclat est terne auprès de la félicité remplie que l’on éprouve en adorant une femme qui fait de l’homme son jouet, en devenant l’esclave d’une créature tyrannique qui vous piétine impitoyablement. Samson aussi, ce héros, ce géant, s’abandonna de nouveau entre les mains de Dalila qui pourtant l’avait déjà trahi, et de nouveau elle le trahit; les Philistins s’en saisirent devant elle et lui crevèrent les yeux, ces yeux qui, jusqu’au dernier instant, remplis de courage et d’amour, restèrent attachés à la belle traîtresse.

Elle saisit le contrat et la plume. Dans mon incertitude, je levai les yeux un instant, et c’est alors seulement que m’apparut le manque absolu de caractère historique de la scène peinte au plafond de la pièce...ce qui lui conférait un genre étrange et même inquiétant pour moi: Dalila, une opulente créature à la chevelure d’un rouge flamboyant, était étendue à moitié dévêtue sur une ottomane rouge, enveloppée d’un manteau de fourrure sombre. Elle se penchait en souriant vers Samson, que les philistins avaient jeté à ses pieds et ligoté. Son rire moqueur de coquette est ici d’une cruauté vraiment infernale, ses yeux à demi clos se posent sur ceux de Samson dont le regard est suspendu au sien, rempli d’un amour fou, jusqu’au dernier instant, car un de ses ennemis a déjà posé un genou sur sa poitrine et se prépare à enfoncer le fer rougi à blanc.

Le Grec jette sur moi un regard glacé de tigre et essaye sa cravache...mon regard fait le tour de la pièce et s’arrête au plafond où Samson aux pieds de Dalila va être aveuglé par les Philistins. A cet instant, cette peinture m’apparut comme un symbole, l’image éternelle de la passion, de la volupté et de l’amour de l’homme pour la femme.

“Chacun de nous finit par être Samson”, me dis-je en moi-même. “On finit toujours par être trahi d’une façon ou d’une autre par la femme qu’on aime, qu’elle porte une blouse de toile ou une fourrure de zibeline”

(Traducción del alemán de Aude Willm en *Présentation de Sacher-Masoch*. Gilles Deleuze. Les Editions de Minuit. Paris, 1967. Págs. 122, 130 y 244)

En *L’Enchanteur* Helena de Troya dice algo muy interesante: “j’avais plus de quarante ans...”, una observación muy curiosa cuando tratamos de ver en todas estas mujeres alguna característica de la madre de Apollinaire, que tenía precisamente esa edad en el momento en que Apollinaire empezó a escribir *L’Enchanteur*. También alude a su belleza que es mayor a los cuarenta años “j’étais belle comme aujourd’hui, plus belle que lorsque petite fille”. Parece ser, según los diferentes testimonios, que la madre de Apollinaire era una mujer de gran belleza. A este respecto dice J. Burgos:

“C’est aussi ce même âge que le poète donnera un peu plus loin à son personnage d’Angélique, s’appuyant cette fois sur Brusantino. Il se pourrait que cette double précision, comme aussi la mise au point de l’âge de ces deux héroïnes à laquelle il se livre avec passion dans l’article de *La Revue blanche* consacré aux “Faux” (1er avril 1903), traduisît de la part du poète le désir inconscient de défendre la beauté et les succès de sa mère, qui a tout juste quarante ans, en 1888, lorsqu’il entreprend d’écrire *L’Enchanteur*.” (O.c. Pág. 67)

En todo caso, Apollinaire ve muy bellas a las mujeres que por alguna razón asocia con su madre. La madre del “Enchanteur” era bellísima: “Il y eut jadis une demoiselle de grande beauté...” y también lo era la “dame du lac” que dice “je suis belle comme le jardin d’avril, comme la forêt de juin, comme le verger d’octobre, comme la plaine en janvier”. Y respecto a Macarée, la madre de Croniamental, su amante wallon decía: “Vs’estez one belle bacelle”... En la historia *Le Départ de l’ombre del Poète assassiné*, Apollinaire, que escribe en primera persona, dice seguramente con una connotación autobiográfica: “Ma mère qui était très belle...”, Pero lo más interesante es que para Guillaume las mujeres más pérfidas son siempre las más bellas, como dice en sentido contrario en el último verso del poema 1909: “cette femme était si belle qu’elle me faisait peur”. También La Loreley era tan bella

“Qui laissait mourir d’amour tous les hommes à la ronde
Devant son tribunal l’évêque la fit citer
D’avance l’absolvit à cause de sa beauté”

Pero en la imaginación del poeta, precisamente a causa de sa belleza, la Loreley hacía morir a los hombres sólo con su mirada:

“Je suis lasse de vivre et mes yeux sont maudits
Ceux qui m’ont regardée évêque en ont péri”.

Y en *La Chanson du Mal-Aimé* asocia de nuevo belleza y perversidad:

“Regret des yeux de la putain
Et belle comme une panthère
Amour vos baisers florentins
Avaient une saveur amère
Qui a rebuté nos destins”

La más sorprendente de todas las mujeres que pasan ante la tumba del encantador es Angélique, a la que da el nombre de su madre, y respecto a la que J. Burgos dice también¹: “il convient de se souvenir qu’Angélique était le prénom de Mme. de Kostrowitzky: plus d’une allusion à la mère du poète pourrait se retrouver dans les lignes suivantes”. Y en efecto, Apollinaire no recoge por casualidad este nombre, y otros muchos temas del *Enchanteur*, del “Orlando innamorato” de Boiardo o del “Orlando furioso” de Ariosto, sino, porque con el pretexto de que se trata de un nombre utilizado en estos textos clásicos, puede utilizarlo, piensa él, sin que nadie se de cuenta de que se está refiriendo a su propia madre. Más tarde, como ya veremos, cuando escribe *Les Onze Mille Verges*, volverá a referirse a una mujer perversa haciendo alusión a “son sourire angélique” y a su “face angélique”.

También en lo que se refiere a Angélique, Apollinaire vuelve a insistir en que la mujer de cuarenta años es la más bella: “J’avais quarante ans alors et j’étais plus belle que jamais”; una belleza que confirma un coro masculino: “En ce siècle, quelle forme est plus belle que celle d’Angélique?”. Pero, precisamente porque es tan bella, no es buena. En todo caso, Apollinaire en el manuscrito original la llama “la quadragénaire obscène”. Todas estas mujeres que desfilan ante la tumba del encantador tienen también otro elemento en común con la madre del poeta, al menos como él la veía: son fuertes, como Dalila, poderosas como Lilith, que tenía poderes demoníacos, y en el caso de Angélique incluso más, reina: “je ne suis pas vierge, mais reine”. Una actitud real que atribuye también a la “dame du lac”; en efecto, en la versión publicada en *Le Festin d’Esope*, Apollinaire terminaba *L’Enchanteur*, al que después añadirá la *Onirocritique*, de la manera siguiente: “Royale, elle descendit lentement la pente qui recouvre l’onde limpide et s’enfonça sous les flots danseurs...tandis que dans la forêt ensoleillée l’enchanteur pourrissait”

Apollinaire condena en primer lugar a esta mujer, Angélique, a ser violada: “Ils violèrent tour à tour l’irréalité raisonnable, belle et formelle de la faussement vivante Angélique”. Después la bella Angélique tiene que morir: “La vivante palpita longtemps et puis mourut d’être toujours blessée. Son corps pantela d’un dernier rôle vénérieux”. “Vénérieux”, un neologismo compuesto, como dice también J. Burgos, de “vénérien” y de “vénéneux”. Así ve Apollinaire a esta Angélique, como más tarde verá a la enfermera de sonrisa angélica de *Les Onze Mille*

¹ O.c. Pág. 67.

Verges: perversa y venenosa. Como dice Danièle Racelle-Latin “le double négatif de la Vierge”. Por eso en su imaginaria venganza hace que las aves rapaces se lleven su cuerpo: “Des vautours, sentant l’odeur du cadavre, accoururent de toutes parts, malgré la nuit et emportèrent par lambeaux, par delà le ciel, la chair de la morte visible”. La historia de Angélique terminará de manera siniestra: “Sur le sol, sur la clairière gisaient les ossements épars de la violée dont les vautours avaient emporté la chair par delà le ciel mobile”.

En la imaginación de todos los seres humanos, desde la lejanía de los tiempos, está el deseo de preservar los cadáveres de la violencia de los rapaces; la inhumación significó sin duda, ya en los primeros tiempos, por parte de los que los sepultaron, el deseo que tenían de preservar a los muertos de la voracidad de los animales. Pero también había algo más: el deseo de impedir que la violencia de la muerte, *o incluso la del muerto*, siguiera contaminando a los vivientes. Algo así debió pasar por la imaginación de Apollinaire al escribir estas líneas: quiso eliminar el peligro que Angélique, que sin duda era la imagen de su madre, podía seguir representando para él después de muerta, aunque su muerte fuese sólo imaginaria. Así se protege de su violencia ejerciendo otra violencia sobre ella, es decir dejando que los rapaces la devoren. Al final, no quedarán más que sus huesos esparcidos en el claro del bosque, es decir Apollinaire habrá eliminado los elementos que pueden pudrirse, que son los violentos, del cuerpo de la mujer que identifica con su madre, dejando los huesos, que en la imaginación de los hombres están siempre limpios. Así Roger Caillois dice que el desorden y la violencia terminan:

“avec l’élimination complète des éléments putrescibles du cadavre, quand il ne reste plus de la dépouille qu’un dur et sain squelette incorruptible” (*L’homme et le sacré*, 2 éd. Gallimard, 1950, capítulo IV, págs. 153.

También en el tercer capítulo del *Enchanteur*, Apollinaire llama “angéliques” a las “chauves-souris”:

“Nous sommes prédestinées, angéliques et amoureuses”

las “chauves-souris”, que para el poeta evocan la imagen de la mujer deseable y peligrosa; una imagen a la que volverá muchos años más tarde durante la guerra, cuando Lou, que le ha

abandonado por otro amante, le parece también perversa. Por eso en *Scène nocturne du 22 de avril de 1915* aparecen de nuevo las mujeres demoníacas del *Enchanteur*, Lilith y Proserpina, a las que identifica con las “chauves-souris”, poniendo en sus bocas los siguientes versos:

“Nous nous aimons sauvagement dans la nuit noire
Victimes de l'ascèse et produit du désespoir
Chauves-souris qui ont leurs anglais comme les femmes”

“angéliques”, esas “chauves-souris” son mujeres pérfidas de sangre corrompida que permanecerán vivas en la imaginación de Guillaume para siempre.

Es evidente: todas las mujeres que pasan ante la tumba del *Enchanteur* son peligrosas. Son mujeres castrantes, como dice con tanta insistencia Danièle Racelle-Latin. Pero no serán las únicas en la obra de Apollinaire. Hay muchas más. Algunas perforan a los hombres con objetos contundentes, como Tristouse Ballerinettes en *Le Poète assassiné*, que clava la punta de su paraguas en el ojo de Croniamental, o como Florence en *Les Onze Mille Verges*, que pincha el cuerpo de su marido, Katache, con alfileres. Otras, como Salomé, que tanto obsesiona al poeta en poemas y relatos, piden la cabeza de un hombre, y las hay también que vampirizan a los hombres y se recrean viéndolos sufrir, como la enfermera polaca de *Les Onze Mille Verges*.

Imágenes de mujeres perversas que no son extrañas en la literatura universal. Pensemos por ejemplo en Zola, que se aterroriza a sí mismo con lo que imagina la perversidad de Nana, o que en *Thérèse Raquin* nos presenta a una mujer refinada, bien vestida, guantes, sombrero y velo, que se complace en ir a la morgue a contemplar los cadáveres de los hombres...

Guillaume ve malignas a estas mujeres a causa de su poder y de su violencia, pero, sin duda, son mujeres muy deseables para él. Lo vemos claramente en el relato *La Danseuse*, que trata de Salomé, a la que describe cruel, demoníaca, pero voluptuosa, bailando la danza “de la croupe”... mujer impúdica, animal, pero terriblemente excitante. Debido al miedo que estas mujeres le inspiran son maléficas, pero al mismo tiempo, profundamente atractivas. Las ve con una belleza tan grande que, a pesar del peligro que representan, vuelve una y otra vez a ellas absolutamente fascinado. Pero esa fascinación es también pavor: un halo de muerte las rodea, un halo que hace su belleza deseable pero tremendamente odiosa.

También Sacher-Masoch siente una fascinación especial por las mujeres malignas, como hemos visto con la obsesión que tiene con Dalila. En numerosos pasajes de *La Vénus à la fourrure* nos habla de la atracción que estas mujeres representan para los hombres:

“Vous voyez dans l’amour, et avant tout dans la femme, commença-t-elle, quelque chose d’hostile, quelque chose contre quoi vous vous défendez en vain, mais dont la puissance vous accable de doux tourments et de piquantes cruautés.
Je veux être maltraité et trahi par la femme que j’aime. Plus elle sera cruelle, mieux cela vaudra. C’est aussi une jouissance!
Chacun sait, chacun sent combien la volupté et la cruauté sont parentes.
(O.c. Págs.135, 147 y 148)

Más tarde, durante la guerra, Apollinaire vuelve a la imagen de una mujer perversa que atrae a los hombres para destruirlos, para matarlos, una mujer sangrienta que toma la forma de la trinchera:

“Je suis la blanche tranchée au corps creux et blanc
Et j’habite toute la terre dévastée
Viens avec moi jeune dans mon sexe qui est tout mon corps
Viens avec moi pénètre-moi pour que je sois heureuse de
volupté sanglante

.....
J’ai tant aimé de jeunes gens
Je les aime comme les aime Morgane
En son castel sans retour

.....
Je les ai aimés et ils sont morts et je n’aime que les
vivants
Allons viens dans mon sexe plus long que le plus long
serpent long comme tous les corps des morts mis l’un
devant l’autre...”

(Poema enviado a Madeleine el 7 de diciembre de 1915)

También en la vida real Apollinaire se abandona a este combate y ve a sus amantes cuando le hacen sufrir, - o sólo para excitarse, para desearlas aún más -, pérfidas y peligrosas. Annie, ya lo hemos visto, es “belle comme une panthère”. Y a Lou, la que más desea, la que más le atrae, la compara con las mujeres malignas y perversas:

“Tu as la cruauté lascive de Salomé la danseuse, tu as la beauté fatale d’Hélène qui entraîne tous les hommes après toi, tu as les grands yeux égyptiens cerclés de noir de

l'Égyptienne Cléopâtre. Tu as la grande bouche voluptueuse de la noire reine de Saba"
(Carta de 3 de febrero de 1915)

o le escribe en un poema: "Je vois ta démarche rythmée de Salomé plus capricieuse que celle de la ballerine qui fit couper la tête au Baptiste", o la llama "ô démons", "démone-enfant aux baisers de folie", "rose atroce", "diabliesse exquise aux cheveux sanglants qui se signe à l'eau bénite", lo que no impide que más tarde la compare con las estrellas más puras...

Y también transforma a la ingenua y provinciana Madeleine en mujer perversa para poder excitarse con esta imagen:

"O Fée qui te transformes selon ma volonté en panthère ou en cavale
Toi qui es si je le veux ...la femme ardente ou la reine cruelle..."

Todo ocurre en la imaginación de Guillaume. Distorsiona a las mujeres, las transforma según el miedo, la regresión infantil o la excitación del momento. Ellas en sí no son nada más que la imagen que el poeta quiera darles. Y con frecuencia las ve pérfidas y crueles, así se horroriza y se excita con ese horror. Como dice Bataille: "Non que l'horreur se confonde jamais avec l'attrait, mais si elle ne peut l'inhiber, le détruire, *l'horreur renforce l'attrait*" (Préface de *Madame Edwarda*.)

Pero otras veces Guillaume, en una contradicción que le es propia, sueña con una mujer pura y espiritual y recrea a su medida a la Virgen María como mujer benéfica, en oposición a las otras perversas que nos ha ido presentando. La Virgen pertenece a los espacios superiores, donde están las estrellas y los ángeles, mientras que las otras mujeres surgían de los abismos, de los espacios de los demonios. María es para él una madre idealizada que le sirve de mediadora, como dice en el borrador de *Zone*:

"Et encore aujourd'hui quand je suis malheureux est triste
Vierge Marie vous attirez sur moi le regard divin du Christ"

por eso, aunque ya adulto haya perdido la fe, le dirige plegarias en forma de poemas que están llenos de intimidad y de familiaridad, como si quisiera conservar para siempre la relación de

amor materno-filial que mantuvo con Ella durante la infancia, como si quisiera reconstruir a través de ella una imagen pura y espiritual de su propia madre:

“Quand j’étais un petit enfant
Ma mère ne m’habillait que de bleu et de blanc
O Sainte Vierge
M’aimez-vous encore
Moi je sais bien
Que je vous aimerai
Jusqu’à ma mort
Et cependant c’est bien fini
Je ne crois plus au ciel ni à l’enfer
Je ne crois plus je ne crois plus
Le matelot qui fut sauvé
Pour n’avoir jamais oublié
De dire chaque jour un Ave
me ressemblait me ressemblait” (*Prière. Œuvres poétiques. Pág. 576*)

En *Zone* nos cuenta la emoción que le produce lo que imagina la mirada de la Virgen: “Entourée de flammes ferventes Notre-Dame m’a regardé à Chartres”.

Y en los momentos de mayor ternura y de mayor amor con Marie Laurencin, cuando piensa en casarse con ella, la pone en el mismo nivel que a la Virgen:

“Colombe, l’amour et l’esprit
Qui engendrâtes Jésus-Christ
Comme vous j’aime une Marie.
Qu’avec elle je me marie”

La figura de la Virgen volverá con frecuencia en la obra de Apollinaire. A Ella recurre en muchos momentos de dolor, como cuando estuvo preso en *La Santé*, e incluso durante la guerra alude a Ella en las cartas a Lou y a Madeleine.

Pero nada es simple en Apollinaire. Y si de los seres nocturnos, inferiores y perversos puede pasar a expresar con plegarias esta devoción emotiva a la Virgen, a la que ve tan pura, también en otros momentos de provocación y de agresividad puede decir las peores barbaridades contra Dios, la Iglesia y todos sus dogmas, como tendremos ocasión de ver más adelante.

El amor a su madre, el miedo y el incesto

La obra de Apollinaire está llena de mujeres crueles que humillan y hacen sufrir a los hombres: "toutes, même la plus laide a fait souffrir son amant"¹ (*Zone*), que los maltratan, que se ensañan con ellos; mujeres crueles...y además hombres vengativos sin piedad, niños violados y asesinados, latigazos...son las obsesiones y fantasmas que se repiten a lo largo de toda su obra; todo eso, junto a ensoñaciones de descenso, de miedo, de muerte, de sadismo, de falsedad, como falso fue el nombre con el que su madre lo inscribió al nacer, Dulcigni, (y ríos falsos de metal en *Tendre comme le Souvenir*, "fleuves épinglés" en *Le Brasier*, ríos falsos de sangre en *Vitam impedere amori*, falsos Reyes magos en *L'Enchanteur pourrissant* y un falso invierno en *Onirocritique*) nos muestran el universo imaginario de Apollinaire, lleno de imágenes sádicas, confusas o masoquistas. Pero muestran, también, que el poeta sufre:

"Je suis triste jusqu'à la mort et si mon corps était vivant il suerait une sueur de sang" (*L'Enchanteur Pourrissant*. P. 37)

la misma tristeza de la que habla más tarde durante la guerra a Madeleine, como ya hemos visto en la introducción. Apollinaire sufre y trata de defenderse de una mujer imaginaria que le persigue hasta la destrucción, normalmente atacando con violencia, crueldad o desesperación.

Pero es indudable que tiene mucho miedo a las mujeres; ya lo hemos visto con las que desfilan ante la tumba del encantador, lo veremos con la enfermera polaca de *Les Onze Mille Verges* y en muchas más historias de este mismo libro y de tantos otros. En el manuscrito del capítulo "Mammon" del *Poète assassiné*, dice: "Nyctor eu peur de cette femme violente" y en uno de los relatos de *L'Hérésiarque et Cie*, *L'Otmika*, pone en la boca de un grupo de hombres esta canción:

"Marco, des femmes délivre-nous
Marco, de ces vipères délivre-nous
Marco, de ces putains délivre-nous
Marco, de ces charognes délivre-nous

¹ Una idea que encontramos también en Sade cuando en *Les 120 journées de Sodome* dice: "Deux très jolies filles venaient de trouver des dupes qui les entretenaient et qu'elles trompèrent comme nous faisons toutes". Union générale d'éditions, 1975, pág 179.

Marco, de ces traîtresses délivre-nous..."

En la realidad son muchas las mujeres que desfilan por su vida; él corre desesperadamente al encuentro del amor, pero se le escapa siempre. Nunca dejará de soñar con el amor, pero, como dice en *L'Enchanteur Pourrissant*, piensa que "les femmes ne connaissent pas l'amour", y el tema central de este libro es la imposibilidad de todo amor verdadero, por eso habla "des éternités différentes de l'homme et de la femme"; en el manuscrito original del mismo libro, en el folio 99, el encantador dice a Travaillin: "Ne te désespère pas, Travaillin, *moi aussi je n'ai pas été aimé*". Además, piensa que los poetas son desgraciados en amor: "quelques hommes disgraciés ne doivent pas connaître l'amour. Cela arrive surtout parmi les poètes et les savants"

¹. Tras el recuerdo de los dolores infantiles busca un paraíso de felicidad, sin embargo, inconscientemente, y a partir de la relación atormentada con su madre, el poeta "decide" que su vida amorosa sea una serie de manifestaciones de violencia - activa o pasiva - y de conflictos y fracasos. Así, unas veces se sentirá atraído por mujeres complicadas que le dominarán y le manipularán - como Lou - y otras, por artistas geniales que vivirán con él pasiones violentas y contradictorias, como Marie Laurencin. Algunas, como Annie, lo rechazarán abiertamente después de haberle dado falsas esperanzas. Pero una vez, al menos, aparece una joven inocente y buena que, sin conocerlo, parece quererlo de verdad. Es Madeleine Pagès. A ella van dirigidas las cartas escritas durante la guerra que más tarde se publicarán con el título de *Tendre comme le souvenir*, y que nos darán referencias preciosas sobre la personalidad del poeta. Apollinaire, con su predisposición a destrozarse sus relaciones amorosas, la usará, la escandalizará, le transferirá la violencia y la angustia que le produce la guerra, abusará de ella y después la dejará sin ninguna consideración. Es posible que sintiera algún remordimiento por dejarla, pero nunca le explicó claramente los motivos para terminar la relación; solo se escudó en la herida, en su condición de herido de guerra para decirle que sus sentimientos en todos los sentidos habían cambiado. ² Pero mientras dura la relación, mientras no la conoce, en una de las cartas casi se abandona a la confidencia más dolorosa de su vida y habla de su madre:

"J'aime beaucoup maman et elle m'aime aussi, mais elle a un caractère slave si développé qu'elle sera toujours jalouse de quelqu'un que son fils aimerait"(Carta de 2 de septiembre de 1915).

¹ *Le Poète Assassiné*, Pág. 249.

² Aunque en realidad, como veremos más adelante, ya habían cambiado al conocerla personalmente en Orán, es decir, antes de ser herido

No se atreve a ir más allá de "jalouse", no se atreve a decir que su madre es cruel, abusiva, dominante y a veces también perversa. Disfraza así, o mitiga la realidad, diciendo que los celos de su madre le vienen de su carácter eslavo, porque si se abandonara completamente, porque si contara sus verdaderos sentimientos volvería a sufrir una angustia insoportable; por eso prefiere mantenerla en el fondo de su inconsciente, reprimida, controlada, no dejándola salir más que en sus obras de apariencia ficticia. Por eso en la carta a Madeleine se limita a decir que "sera toujours jalouse de quelqu'un que son fils aimerait". Y es verdad, Angélica de Kostrowitzky era totalmente posesiva respecto a su hijo, y también celosa de su triunfo, de su literatura y hasta de su felicidad y de su vida. Pensaba que su hijo existía sólo para ella, para que ella lo torturara, lo mimara, lo excitara o lo reprendiera...para cualquier cosa que quisiera hacer con él, porque era suyo. Por eso nunca permitiría que tuviera una mujer, porque ella quería ser la única mujer de su vida y a él sólo le quedaba obedecerla en todo. Y Guillaume siente esta posesión profundamente, por eso pone en boca de Lilith la frase que ha impresionado a Danièle Racelle-Latin: *mes enfants sont pour moi, mes enfants sont pour moi*. Hay cierta animalidad en la relación entre madre e hijo, como si la madre hubiera hecho al hijo para su propio uso en todos los sentidos, como si quedara excluida la posibilidad de darlo a otra mujer. Y, por supuesto, el hijo percibe perfectamente este mensaje, por eso planea constantemente sobre su cabeza el fantasma del incesto. Ya en *L'Enchanteur* no podía faltar la alusión a este tema. Por eso el segundo druida dice:

"Un roi vint, il y a peu de jours, me demander s'il pourrait épouser sa fille dont il était amoureux. Je me suis rendu dans son palais pour voir pleurer la princesse, et j'ai dissipé les scrupules du vieux roi" (Pág. 24 de la versión comentada de J. Burgos)

Pero en la primera versión del *Festin d'Esope*, Apollinaire es mucho más explícito al redactar este pasaje; no elude la palabra incesto y menciona claramente el interdicto:

"Je me suis rendu en son palais pour savoir ce que la princesse pensait de cette union. **L'inceste lui répugnait.** Aussi ai-je dissipé les scrupules du vieux roi et le mariage doit se consommer prochainement" (Subrayado por mí).

Y en *Le Larron*, uno de sus primeros poemas, se acusa de haber robado unos frutos "doux et mûrs" unos frutos "tout ronds", por lo que se considera culpable y merecedor de que se le condene a errar con su sombra para siempre. Ya veremos más adelante, al estudiar el

sentimiento de culpabilidad en Apollinaire, cómo semejantes frutos no son otros que los senos de su madre que desea y que, al mismo tiempo, le hacen sentirse culpable porque no debe desear a su propia madre. En *Le Larron*, mientras imagina los frutos deseados, oye la voz de su madre: “ouïr ta voix ligure en nénie ô maman” y después la palabra incesto viene naturalmente y asociada a esa “voix ligure” de su madre:

“Il entra dans la salle aux fresques qui figurent
L’inceste solaire et nocturne dans le nues
Assied-toi là pour mieux ouïr les voix ligure
Au son des cinyres des Lydiennes nues”

Incluso en la última estrofa que Apollinaire había previsto para terminar *Le Larron* y que sólo suprime, según M. J. Durry ¹, una vez hechas las pruebas de *Alcools*, vuelve a aparecer la palabra incesto:

“Vouons le vol à Sparte et l’inceste à Ninive
Nous rentrerons demain à l’école d’Elée.
Qu’on souffle les flambeaux à cause des convives
Qui se fiant au Bègue ont peur d’être brûlés”

Madre e hijo viven una pasión primitiva y animal al margen de lo que la cultura humana y la sociedad prescriben y el poeta no puede reprimir un deseo amargo, doloroso, siempre insatisfecho, de poseer a aquella madre que parece que se da, pero que se retira, que no le deja vivir, ya que está obsesionada por él, y que al tiempo le tortura. Viven una relación física y pasional a través de los azotes y de los castigos físicos, y el joven poeta se angustia entre la culpabilidad que le produce el deseo de su madre y la atracción y el odio hacia ella. Y estos fantasmas producen una desorientación, un desorden y una violencia que configuran la personalidad de Guillaume. En todo caso, el incesto será una de las obsesiones que aparecen con frecuencia en su obra. En *Les Onze Mille Verges* el incesto no podía faltar: el general Kokodryoff, ruso por supuesto ², “enculait un petit garçon charmant”, su hijo, que tenía “des cheveux châtains bouclés qui lui retombaient sur les épaules”. Este niño recuerda demasiado al pequeño Guillaume tal y como le vemos en una fotografía tomada en Bolonia hacia 1885, una

¹ O.c. Tomo I, Pág. 231.

² No podemos olvidar que Mme.de Kostrowitzky era rusa polaca.

imagen que no ha desaparecido nunca de la mente del poeta. En abril de 1915, cuando deja Nîmes para dirigirse al campo de batalla en Champagne, escribe en su carnet de notas:

“Comme la vie est profonde. Refais le voyage que j’ai fait tant de fois étant enfant, les cheveux longs et blonds, les yeux graves” (notas recogidas por M. Adéma en su libro *Apollinaire*. Pág. 267)

Una imagen que le acompañará toda su vida y que estaba muy presente en su cabeza cuando escribe sobre ese niño que tenía que soportar con sumisión que su padre lo sodomizara. Mony dira: “L’inceste produit des miracles”. También en uno de los relatos de *L’Hérésiarque et Cie*, *Le Juif latin*, presenta a Herodias como “incestueuse selon la loi des juifs”. Y en *La Danseuse* menciona “le vouloir doublement incestueux” de Herodes por haber deseado a Salomé hija de su hermano, después de haber tenido relaciones con Herodias, la mujer de éste y madre de Salomé. En la *Histoire d’une famille vertueuse*, Apollinaire vuelve otra vez al incesto, esta vez entre dos hermanos:

“J’avais une sœur, jolie boyau de qui gagnait trois francs par jour. Nous étions orphelins et vivions ensemble. Que voulez-vous? nous n’étions coureurs ni l’un ni l’autre. La popote, la famille, un bon chez-soi...nous étions heureux, et le bonheur engendre toute vertu. Le sang vertueux de notre ancêtre nous cria de ne point gâcher ce bonheur, d’être vertueux jusqu’au bout. Nous fîmes l’amour”

como ya había hecho, aunque fuera de pasada, en *La Chanson du Mal-aimé*:

“Je suis le souverain d’Egypte
Sa sœur-épouse son armée
Si tu n’es pas l’amour unique”

Este es el esquema, construido para su propio uso, en el que ha vivido siempre la familia de Kostrowitzky: un mundo cerrado, cortado del mundo exterior, en el que vivían unos sobre otros, identificados, sin posibilidad de separarse en las obsesiones, en los deseos, en los amores, en los rencores y en los odios. Más tarde, durante la guerra, como veremos al estudiar las cartas a Lou, el fantasma del incesto no habrá dejado aún a Apollinaire, sino que aquella vinculación incestuosa y profunda a su madre le perseguirá hasta su muerte. El incesto asociado,

naturalmente, al desorden y a la violencia, como él mismo dice en una carta a Lou de 15 de abril de 1915:

“Il est bien curieux à remarquer que l’inceste apparaît toujours en maître aux époques troublées. L’histoire le prouve et ici quotidiennement j’assiste à l’histoire”.

Y volviendo a la carta a Madeleine que ya he citado, es evidente que dada la especial naturaleza de las relaciones del poeta con su madre no quiere hablarle para nada de su nueva novia, sin duda porque la teme, pero también porque no quiere comprometerse demasiado con ella. Más tarde, cuando Lou va a dejar sus perros en casa de su madre, también le recomienda que no le diga ni una palabra respecto a sus verdaderas relaciones:

“J’ai dit à Maman que t’avais été très gentille pour moi, et que comme t’avais besoin d’aller à Paris pour tes affaires je t’avais prêté mon appartement. *Dis que sommes très amis, il ne sera pas question d’amants, naturellement*”(Carta de 26 de abril de 1915) (Subrayado por mí).

“naturalmente” no puede decir a “Maman” ni que una es su novia ni la otra su amante, porque él es sólo suyo.

En todo caso, como vemos también en la carta a Madeleine, la obsesión por el amor de su madre es constante:

"J'adore maman comme elle m'adore...elle m'aime trop et d'ailleurs je l'aime autant"

Para reconocer en seguida que tal amor es una quimera y que su madre prefiere a su hermano:

"Rien la pousse à s'intéresser à la littérature, surtout à la mienne...Le caractère plus austère de mon frère lui permet de vivre avec elle, d'ailleurs comme il n'est pas littérateur elle a de lui un grand respect".

De la naturaleza de las relaciones entre los tres, él, su hermano y su madre, habría muchísimo que escribir, puesto que se trataba de relaciones complicadas llenas de mensajes sobreentendidos y ambivalentes que sólo conocían y descifraban ellos tres, aunque fuera

inconscientemente. No obstante, la mayoría de los críticos ha querido dar su opinión al respecto, unos más acertadamente que otros. M. Adema dice:

“Albert était très fier de son aîné, et tous deux adoraient leur mère. Quoi qu'on ait pu en dire, ils étaient très unis et l'autorité de Mme. de Kostrowitzky incontestée. Elle avait pour ses fils un profond amour maternel qui ne se démentit jamais. Si elle marqua une préférence pour Albert, calme, presque froid, ordonné et précis, elle avait peut-être pour Guillaume plus de tendresse, à sa manière, bien sûr assez rude par son autoritarisme, avec ma mère, disait Apollinaire c'est tout de suite la malédiction” (Apollinaire, Pág. 213)

No creo que la terrible Angélica llegase nunca a sentir verdadera ternura por su hijo Guillaume, sino un deseo de dominarlo y de ejercer poder sobre él... cuando no se ensañaba con él transfiriéndole su sentimiento de culpabilidad. Lo único que hizo aquella madre terrible por su hijo fue satisfacer sus necesidades materiales, pero de la manera que ella consideraba oportuno y siempre que su hijo se plegase incondicionalmente a su voluntad, porque sólo ella sabía lo que era bueno para él. Cuando leemos las cartas que le dirigió, vemos que incluso cuando se ocupaba de su vestimenta le ordenaba, en un tono que no admitía réplica, que se comprara un traje o un abrigo nuevo... aunque a veces, es cierto, le preparaba comidas succulentas. Su "ternura", se redujo, pues, a la satisfacción de sus necesidades, más o menos lo que hacía con sus animales, a los que, como a su hijo, consideraba sus objetos. Puede ser que cuando le compraba ropa o cocinaba para él Guillaume imaginase que eso era amor, lo que seguramente hizo como contraste aún más dolorosa la crueldad de la madre y sus maldiciones.

En el libro ya citado de Sacher-Masoch, *La Vénus à la fourrure*, vemos una escena muy significativa que refleja una situación semejante a la que seguramente tuvo que vivir Guillaume con su madre, es decir la oscilación entre actitudes de crueldad y momentos de aparente ternura que, en realidad, sólo son juegos caprichosos en los que el verdugo trata a su víctima como un niño, un objeto con el que se divierte, aunque ésta desee interpretarlos como muestras de interés y de amor. Así Wanda, la protagonista de este libro, primero azota a Séverin y le dice:

“Tu n'as aucun droit et tu ne peux plus en faire valoir aucun. Mon pouvoir sur toi ne peux avoir de limites. Songe un peu que tu ne vaux guère mieux maintenant qu'un chien ou qu'un objet. Tu es ma chose, le jouet que je peux briser si cela doit me procurer un moment de plaisir. Tu n'es rien et je suis tout. Comprends-tu?” (Pág. 172)

Y después, cuando le parece, cambia caprichosamente de actitud, y lo trata como lo que anuncia, como un juguete:

“Wanda était de très bonne humeur, elle me mettait des bonbons dans la bouche, me coiffait, défaisait mon écharpe et la nouait autrement fort joliment, étendait sa fourrure sur mes genoux pour me presser la main en cachette, et lorsque notre cocher juif regardait devant lui, elle me donnait même un baiser...” (Pág. 183)

No muy diferentes debieron ser las escenas entre Guillaume y su madre, aunque, sin duda, lo que prevaleció fue la posesión y la crueldad, algo que Marcel Adéma llama autoritarismo...

En todo caso, tanto Apollinaire como Sacher-Masoch debieron haber conocido escenas semejantes a las que se este último describe en la primera cita; debieron haber escuchado frases similares, *ya que es necesario haber vivido ese tipo de situaciones para poderlas repetir con tanta precisión, aunque sea en diferentes contextos*. Apollinaire, ya lo veremos más adelante, utiliza continuamente, junto a declaraciones de amor exaltado, este tipo de expresiones en las cartas a Lou (“tu es ma chose, tu es mon esclave...j’ai imaginé que si tu ne me répondais pas comme je voulais je t’aurais mise nue à quatre pattes comme une chienne...”) y a Madeleine (“Je me sens ton maître. Je te plie à ma fantaisie. Tu m’obéis passionnément, tu souhaites mes ordres les plus violentes, tu désires ma violence...”) y las utiliza de manera incoherente, como si repitiera una letanía sin sentido aprendida de memoria muchos años atrás. Porque es indudable, él había conocido este tipo de actitudes y las repetía como algo habitual, como algo que dice el que tiene el poder al “ser amado”, un ser al que no se le reconoce ningún derecho, ninguna consideración, al que se trata sin ningún respeto, como trata la heroína de Sacher-Masoch a su amante convertido en esclavo. Pero, ya lo veremos, Apollinaire considera a Lou como su reina, como su diosa, igual que consideraba a su madre...las frases sobre su esclavitud o sobre que es su cosa, que tanto repite, son frases sin consistencia, frases automáticas, las mismas que escuchó durante su infancia, que permanecen almacenadas intactas en un archivo de su memoria y que vuelven a aparecer espontáneamente en cuanto siente de nuevo lo que él imagina amor pero que sólo es pasión o más bien una tensión extraordinaria.

Pero es evidente, por lo que Apollinaire dice en sus escritos, que él nunca percibió amor, ni sentimientos calurosos, ni ningún tipo de seguridad en aquella madre... quizá, junto a su

crueldad, un interés incestuoso, posesivo, y celos, terribles celos que impedían al poeta mostrar el menor signo de felicidad fuera de ella. Su madre le ahogaba, por eso dice “elle m’aime trop”. Pero lo que es cierto, es que su falta de acogida le privó de sensación de valor y lo dejó angustiado y desamparado para siempre. Pero puede ser que aunque de manera consciente despreciara sus escritos y todo lo que él hacía y pusiera como modelo a su hermano, al que trataba como un niño sensato y obediente, inconscientemente debió reconocer la inteligencia de Guillaume, que probablemente consideraba semejante a la suya. Su madre, la que le poseía y la que estaba celosa de él, fue, al creer que había heredado su propia inteligencia, una de las causas que le condujo a la genialidad. Y, sin duda él se daba cuenta, por eso escribe a Madeleine en la importante carta de 2 de septiembre de 1915:

“Nous nous ressemblons beaucoup...ma mère sans s’en douter est comme je suis un poète, et plusieurs choses écrites par moi me viennent d’elle, de ce qu’elle dit, de ce qu’elle pense même” (Carta a Madeleine de 2 de septiembre de 1915)

Sin embargo, no confiaba en absoluto en ella, e imagina la suerte que correrían sus escritos en sus manos, por eso la ignora completamente en su testamento; así en la carta a Madeleine de 14 de marzo de 1916, cuando va a primera línea de combate, le dice: “Je te lègue tout ce que je possède et que ceci soit considéré comme testament s’il y avait lieu”; porque confía en ella y sabe que da a sus obras más valor que nadie. Más tarde, cuando termina la relación con Madeleine, deja todas sus pertenencias a su mujer. Nada a esta madre de la que sólo desea escapar, aunque esté tan vinculado a ella que le resulte imposible.

Tampoco la llama a su lecho de moribundo. Cuando ya muerto, Jacqueline, su mujer de pocos meses, avisa a su madre ésta dice: “Je n’étais pas au courant de la maladie de mon enfant”. Nunca tendrá una relación natural con ella, sino una relación instalada en la manipulación, en el masoquismo, en la sumisión y en la violencia.

Apollinaire no fue reconocido por su padre, el noble romano Francesco Flugi d’Aspermont, que no existió prácticamente para él, pero que sin duda le dejó también acomplejado y lleno de amargura, como deja entrever de manera muy enigmática entre las líneas del poema *Le Larron*:

“Maraudeur étranger malhabile et malade
Ton père fut un sphinx et ta mère une nuit

.....
"Possesseurs de fruits mûrs que dirai-je aux insultes
ouïr ta voix ligure en nénie ô maman
puisqu'ils n'eurent enfin la pubère et l'adulte
de prétexte sinon que s'aimer nuitamment"

Y en *L'Enchanteur pourrissant*, llena como casi todos sus escritos de connotaciones autobiográficas, se identifica con Merlin, que como él tampoco conoció a su padre ("lorsqu'elle enfanta, tout le peuple s'émerveille parce que du père on ne savait rien et elle ne voulait pas le dire"), pero del que dice que era el diablo y hace hincapié en la semejanza que el Encantador tenía con él: "il fut de la nature de son père, car il était décevant et déloyal et sut autant qu'un cœur pouvait savoir de perversité". Desde muy niño aprendió, pues, que no podía confiar en sus padres, por lo que no es extraño que a lo largo de su vida no confíe en nadie, ni en Dios y ni siquiera en sí mismo. Vivió sólo con su madre, adorándola y temiéndola. Como Merlin con la "dame du lac".

"O toi que j'aimais. Te souviens-tu de nos tendresses qui étaient l'été pendant l'hiver?
Te rappelles-tu? Je pleurais à tes genoux, d'amour et de tout savoir." (*L'Enchan. Pourr.*
P. 71)

Y esto es lo que es fascinante en la obra de Apollinaire: que él, sus recuerdos y sus vivencias son más fuertes que el texto. Por eso, mientras escribe estas líneas, aunque el contexto presente a un hombre distinto a él, el Encantador, y a su amante, la "dame du lac", ***lo que en realidad siente, lo que de verdad quiere contar y por encima de todo cuenta, es su historia de amor y de dolor con su propia madre***; por eso se vuelve a oír la voz de un niño, mucho más que la de un adulto, un niño que quiere aprender todo de su madre. En el relato, Merlin es el que enseña a la "dame du lac" todos sus hechizos, todas sus brujerías: él enseña y ella aprende. Pero en este pasaje, Apollinaire tiene que volver necesariamente a sus sentimientos de infancia, a sus conversaciones de niño, aunque no encajen en la línea del relato...

Su madre fue todo para él, pero la ausencia de su padre estará también y para siempre presente en su memoria, y en sus escritos volverá con frecuencia a repetir la historia de un niño que no conoce al hombre que le ha dado la vida, incluso en su obra de madurez, como ocurre en *Le Poète assassiné*, en donde la confidencia llega a adquirir un tono de lamentación profunda y casi infantil por la falta de un padre:

“Il ne connaîtra jamais les caresses, ni les corrections paternelles votre enfant; il ne prononcera jamais le doux nom de papa” (Pág. 232)

También en la misma obra el padre putativo de Croniamental, el protagonista de la historia, se llama François, traducción francesa del nombre del padre del poeta.

Su vida transcurrió pues sin un padre, tratando de averiguar su verdadera identidad, los orígenes de su familia. Así lo vemos en uno de los manuscritos originales de *Le Poète assassiné*, *Histoire de Nyctor* en el que reproduce lo que debieron ser sus propias inquietudes:

“J’avais essayé plusieurs fois d’interroger Monsieur Janssen sur ma famille mais il m’avait toujours dit qu’il ne savait rien à ce sujet. J’essayai encore pendant le trajet jusqu’à Marseille de le questionner mais il ne savait rien” (Comentarios en *Œuvres en prose*, Bibliothèque La Pléiade, Vol. I, Edition de 1977 a esta obra, pág. 1203)

En *Le Poète assassiné* Apollinaire intenta buscar un sustituto de padre para su protagonista, y él mismo en la vida real, a la víspera de la guerra, conoce a un hombre veinte años mayor que él, André Level, un hombre prestigioso, crítico y amante de la pintura, en el que crea una figura de padre. Las cartas que le dirige son muy expresivas: confía totalmente en él y durante la guerra establece con él una relación casi paterno-filial. En sus libros de recuerdos A. Level dice:

“Bien que j’aie toute une correspondance avec des parents et des amis mobilisés, il est en quelque sorte mon filleul et c’est à lui en première ligne que je m’applique à donner la réplique pour qu’il s’épanche, comme il le souhaite” (A.Level. *Souvenirs d’un collectionneur*. Paris, Mazo, 1959, pág. 47)

Y Guillaume termina las cartas que le dirige con un emotivo “Je vous embrasse filialement” (Carta de 29 de diciembre de 1915). En todas ellas le pide lo que necesita, incluso calcetines, medicinas, remedios contra los piojos, papel, plumas, algo que no se atreve a pedir ni a sus novias ni a su madre, y además le insiste para que le recomiende en un puesto en la infantería. Este padre sustitutivo no le abandonará hasta su muerte y tras la herida del poeta comerán o cenarán juntos varias veces por semana.¹

¹ *Correspondance de Guillaume Apollinaire. André Level. “Aux lettres modernes”.1962.*

Pero Guillaume durante su infancia no tuvo padre, ni supo de sus orígenes, ni conoció su identidad. Su mundo era aquella madre terrible. Fascinado por ella, y sin otra familia que su hermano menor, no sabía que existía como persona independiente, no sabía donde terminaba su madre y donde empezaba él, sino que desde siempre se sintió unido a ella por una especie de cadena primitiva y apasionada, por eso dice a Madeleine: “nous nous ressemblons beaucoup...”

Y por eso también vuelve a repetir algo semejante cuando habla de la relación angustiada que unía al *Enchanteur* y a la “dame du lac”:

“Nous nous ressemblons, parce que je t'ai tout appris, tout ce qui me ressemble... Nous nous ressemblons... Ô toi que j'aimais... tu me ressembles”. (*L'Enchanteur Pourrissant*. P. 71)

Apollinaire formaba con su madre una pareja mimética, violenta, casi incestuosa. Y sin duda, a pesar de la insistencia del poeta, su madre no le quiso nunca verdaderamente, sino que, de una manera muy egoísta, lo dominó, lo acaparó y abusó de él, como la “dame du lac” con Merlín. Así a los 35 años escribe a Madeleine en la misma carta de 2 de septiembre de 1915:

“Elle est indomptable, complètement indomptable comme le sont seulement les femmes slaves et je ne peux être moi que loin d'elle, près d'elle elle me traite toujours comme si j'avais dix ans et me giflerait bien à l'occasion ce que j'accepterais d'ailleurs complètement car pour rien au monde je ne voudrais la contrarier.”

Y lo que es esencial: tenía mucho miedo de ella, como nos cuenta Alice Halicka:

“une mère au passé orageux, fort tyrannique, et qui le faisait trembler” (*Hier*, 1946, pág. 46)

un miedo que alcanzará a toda su personalidad, que le devorará durante toda su vida, y que para intentar superarlo lo negará, como veremos que hace durante la guerra, en que lo niega tanto y se presenta de tal manera como un héroe que desconoce el miedo, que resultará por lo menos sospechoso. Canta cantos de euforia para disimularlo, como el que atraviesa un bosque durante la noche y canta para ahuyentar los fantasmas, pero el lector avezado lo descubrirá inmediatamente entre las líneas. Un miedo que desencadenará su profunda angustia a fuerza de fantasear con él, así como sus reacciones de exceso y de violencia, y que tendrá consecuencias

en su comportamiento durante toda su vida. Muchos son los relatos en los que los personajes confiesan lo que indudablemente fue el miedo del poeta. En *La disparition d'Honoré Subrac de L'Hérésiarque et Cie* el protagonista se confiesa cobarde y lleno de miedo: "Moi qui suis peureux et qui me sens incapable de me défendre dans une lutte..."¹; y más adelante: "la terreur me faisait claquer les dents... j'ai peur, j'ai peur...". También en los poemas Apollinaire nos ofrece imágenes de su miedo, como es el caso de *Zone*, en donde el miedo se asocia con los pulpos que ve en el agua oscura y profunda:

"Nous regardons avec effroi les poulpes des profondeurs"

porque el miedo es también profundo y antiguo. Por eso dice algo más adelante en el mismo poema:

"Je voudrais sangloter
Sur toi sur celle que j'aime sur tout ce qui t'a épouventé"

Un miedo que toma una forma delirante cuando ve su cara, que imagina demente, reflejada en las ágatas de la catedral de Praga: "Epouventé tu te vois dessiné dans les agates de Saint-Vit".(*Zone*)

Y también aterrorizado por las consecuencias que podía tener la historia del robo de la Gioconda escribe a su amigo Toussaint Luca el 9 de diciembre de 1911:

"...Je ne suis pas encore remis de mon affaire. Toujours inquiet j'en attends la solution. *L'Œuvre* par la plume de Gohier m'attaque, comme étranger et comme auteur d'anthologies de l'Arétin, de Sade, etc. Si bien que je suis **épouventé** espérant qu'on ne me poursuivra pas pour cela..."(Subrayado por mí)

Es un miedo del que intenta liberarse con disimulos, con fanfarronadas o con contradicciones. Ante el público y en sus escritos se esfuerza por parecer un héroe que desconoce el miedo, pero en su intimidad, aunque diga que ha perdido la fe, conserva las medallas de la Virgen, sobre todo como instrumento de protección. Lo mismo que Zola que, aunque se confesaba ateo, no se separaba de crucifijos y reliquias, ni siquiera cuando viajaba. Así hace Apollinaire, que se encierra en ese mundo de signos y de objetos que pueden exorcizar el profundo miedo que se

¹ Pág. 173

despierta cuando cualquier circunstancia lo perturba. Y entonces se escuda en sus medallas o reza a la Virgen, como un niño piadoso, todos los días:

“Le matelot qui fût sauvé
Pour avoir dit chaque jour un Ave
Me ressemblait me ressemblait” (Œuvres Poétiques. Bibliothèque La Pléiade. Pág. 576)

Como ocurre cuando se ve encerrado en "La Santé":

“Et je viens de dire un rosaire
Avec mes doigts pour chapelet
O Vierge sainte écoutez-les
Écoutez mes pauvres prières”

Versos de los que después, cuando pasa el miedo, se avergüenza y elimina para la publicación en *Alcools*.

Pero lo más interesante es que para liberarse del miedo hace sufrir a otros lo que fue su propio miedo; por eso lo transfiere a otros, atormentando a un sinfín de personajes en sus obras - y también a sus novias en la vida real -, y sobre todo a los más indefensos, como indefenso era él mismo cuando su madre le hacía temblar:

“La malheureuse trembla de tous ses membres...la femme pleurait et demandait grâce en allemand. Son corps blanc et rose tremblait...
...A ce moment, on amena une autre femme. Elle était en chemise parce qu'on l'avait surprise au lit. Son visage exprimait la stupéfaction et une terreur profonde” (*Les Onze Mille Verges*, Págs. 936 y 937)

¿Se trata de algún recuerdo infantil, de alguna vez que su madre lo levantó de la cama para pegarle y él le suplicó piedad en la lengua que hablaban entre ellos, es decir en italiano?... puede ser, ya que aunque en su carta a Madeleine el poeta sólo habla de que su madre le abofeteaba, la "correction" más cruel durante su infancia debió ser algo habitual: los golpes, el "martinet" de moda o incluso los azotes con un látigo. No podemos olvidar que a la Sra. de Kostrowitzky le gustaba pasearse por su casa con una fusta en la mano:

“Très volontiers, elle aime se promener dans son intérieur avec un fouet, et comme si c’était pour toute la ménagerie et pas uniquement pour les bêtes” (Testimonio de Pierre Madsen a A. Rouveyre, *Apollinaire*, Gallimard, 1945. Pág. 17)

y esta flagelación, que sin duda sufrió muy dolorosamente, permanecerá para siempre en Apollinaire como una obsesión vinculada a la excitación sexual, como ya tendremos la ocasión de ver más adelante con detalle. En *Les Onze Mille Verges*, que, como ya indica el título, gira esencialmente en torno a la flagelación, describe de manera impresionante el odio de los diferentes personajes hacia la persona que los azota (“un regard de haine pour Mony passa dans ses yeux”).

Castigos físicos que le humillaban aunque, sin duda, creía merecer. De lo que probablemente nunca fue consciente es que gracias a él, gracias a la tortura sin defensa que sufrió, la endeble y frágil familia que formaban él, su madre y su hermano pudo subsistir. El asumió, sin tener otra alternativa, como un chivo expiatorio, la violencia en la que se había basado, y se basaba, el nacimiento y la supervivencia de su familia. Pero Apollinaire soportará todo, como Katache, el personaje de *Les Onze Mille Verges*: “habitué à l’obéissance je courbais la tête”. Sin embargo, no perdió un ápice de la rabia que le produjeron tantas injusticias; sólo hubo una *espera*, tras la que se vengará sin piedad, con una crueldad inimaginable, con diferentes personajes de sus obras y, en cuanto puede, en cuanto se lo permiten, con algunas de las mujeres a las que “amó”; e incluso dirigió su terrible agresividad, que siempre permaneció viva e “in crescendo”, contra sí mismo. En todo caso, para él amar será sacrificar o sacrificarse. Sólo su madre, incluso adulto, como vemos cuando escribe a Madeleine, será siempre la adorada. Su madre es sagrada, si hay alguien que no tiene valor es sólo él mismo, por eso se ofrece a ella en sacrificio.

La violencia aparece, pues, muy pronto en la vida de Apollinaire. Su vida se confunde con la violencia como él mismo se confunde con su madre. Su madre, contradicción, caos, excentricidad y crueldad, es él mismo, como él es su madre. No hay límites, sino total identificación; él es ella, ella es él, tanto que cuando Apollinaire muere tras una vida intensísima de amores y de trabajo, su madre, aunque aún es joven, no puede seguir existiendo y muere también cuatro meses después. Todos, como estudiaré con detalle más adelante, están atrapados en relaciones confusas que los identifican a los demás. Como una cadena, como un dominó,

basta que uno muera, Guillaume, para que los otros le sigan. El compañero de su madre, Jules Weil, con quien ésta mantenía también una relación violenta, muere tras ella con pocos días de diferencia. Y simultáneamente, aunque alejado en la distancia de México, pero atrapado también en las confusas imbricaciones familiares, Albert, el hermano menor de Apollinaire muere en circunstancias misteriosas.

Cerca de su madre siente que lo devora:

"Je suis aussi indépendant qu'elle, aussi je ne pourrais pas vivre avec elle". (carta citada de 2 de sept. de 1915)

Siente que lo manipula, que lo controla. Por eso, porque la teme, escribe a Lou el 26 de abril de 1915:

"En tout cas, si tu la vois ne parle de rien, ni si j'avais de l'argent ou non, si j'en ai, si j'en gagne...car relations tendues et faut faire bien attention entre maman et moi"

Pero Apollinaire encuentra la razón de su vida en esta mujer vividora, loca y jugadora que le perturbará constantemente, que a pesar de la distancia no le dejará escapar, que lo convertirá en un niño para siempre. Su unión era tanto más desesperada y fuerte en la medida en que era contradictoria: seducción y repulsión, adoración y decepción, religión, vicio y crueldad. Unas veces era la dominación total, el tono duro e inflexible que vemos en la correspondencia que le dirigió, o los castigos crueles y excitantes que Apollinaire reproduce bajo apariencia ficticia en muchas de sus obras; y otras, como ya he dicho, el interés por comprarle las mejores ropas o por prepararle las más succulentas comidas, como vemos también en las cartas:

"J'ai des chaussettes de laine que je t'enverrai..., et puis je ferai moi-même un petit panettone...Le veux-tu?" (Carta a Mme. de Kostrowitzky de 26 de diciembre 1914)

Y Guillaume no podrá impedir repetir estas crueldades y estas contradicciones en su obra, como ocurre por ejemplo en *Les Onze Mille Verges*, en donde nos ofrece una escena escalofriante en la que Mony, el protagonista de la historia, viola a una niña de pecho y obliga a su propio padre a violarla también. Después cuando la escena truculenta se ha consumado, cuando ha creado

una situación de espanto en los personajes y en el lector, se dirige a la madre para que amamante a la pequeña diciéndole: “Mère sans entrailles, votre enfant veut téter, ne le voyez-vous pas?”.(Pág. 940).

No será la primera vez que Apollinaire contrapone una situación de dolor, de sufrimiento, al consuelo que para un niño supone mamar la leche de su madre. En el manuscrito de *Saltimbanques*, en unos versos eliminados después para la publicación, como ocurre con muchos pasajes de su obra que considera demasiado personales, Apollinaire escribía:

“...la femme donne à téter
Le Lait d’oubli comme un Léthé
Et l’enfant tette goulûment”(citado por M.J. Durry, O.c.,Tomo II, pág 58)

La leche materna es tan importante, tan esencial en la cabeza del poeta para aliviar el sufrimiento de un niño, que hasta la escribe con mayúsculas.

Y también en *Zone*, cuando habla de los emigrantes pobres que esperan interminablemente, hacinados, llenos de miseria y de mal olor en la “gare Saint-Lazare”, “les femmes allaitent des enfants”, como un alivio para el dolor de esos niños.

Guillaume percibe la leche de la madre como un consuelo en medio de los sufrimientos infantiles, por eso la llama “Lait de l’oubli”. Y ese contraste forma parte de sus más antiguas imágenes. En todas las alusiones a la leche materna hay sufrimiento, y en dos de los ejemplos que he mencionado hay incluso desplazamiento sin rumbo, el mismo en el que él vivió durante su infancia. En *Saltimbanques*, todo el poema nos sitúa en un error permanente, y en la pobreza y la resignación:

“Dans la plaine les baladins
S’éloignent
au long des jardins
Devant l’huis des auberges grises
Par les villages sans églises

Et les enfants s’en vont devant
Les autres suivent en rêvant
Chaque arbre fruitier se résigne
Quand de très loin ils lui font signe

Ils ont des poids ronds ou carrés
Des tambours des cerceaux dorés
L'ours et le singe animaux sages
Quêtent des sous sur le passage"

y como único placer quedará para esos niños "téter goulûment", como el poeta escribió más espontáneamente en el manuscrito.

Estas imágenes de dolor asociado al alimento maternal han quedado fijas para siempre en la imaginación del poeta. Pero también cada vez que Guillaume representa una escena en la que aparece la leche materna hay violencia o dolor.

Este era el tipo de relación que su madre tenía con él: una violencia que de vez en cuando se detenía para dar al hijo un alimento o para hablar con él en lo que el hijo deseaba interpretar como momentos de ternura, pero para volver después con una nueva violencia a provocar una tensión aún más fuerte, una excitación profunda y desgarrada en la carne del que ejercía la violencia y del que la recibía...y la angustia y la desorientación. Es el terror que se calma un momento para volver a empezar más fuerte, es el amor-odio que Apollinaire sentía por su madre, es, junto a los recuerdos de la furia terrible, la evocación de los momentos tiernos de su infancia en la boca del *Enchanteur*:

"Ô toi que j'aimais, te souviens-tu de notre amour? Car tu m'aimais! Te souviens-tu de nos tendresses qui étaient l'été pendant l'hiver?. Te rappelles-tu?..."

Esto es lo que es importante en los recuerdos del poeta, los momentos "d'été", los momentos que marcaban una pausa en medio de la violencia del permanente "hiver", de la fría violencia. Pero no quiere olvidarlos. Y, aunque nos satura con los mensajes de lo que fue la violencia de su vida, tiene que volver de vez en cuando a aquellos momentos de intimidad familiar, que se le escapan de la pluma en algunos poemas:

"Qui donc reconnais-tu sur ces vieilles photographies
Te souviens-tu du jour où une abeille tomba dans le feu
C'était tu t'en souviens à la fin de l'été" (*Le Voyageur*)

Recuerdos que siempre evoca con las mismas fórmulas: “te souviens-tu?”, “te rappelles-tu?”, como dice también en este poema, unas expresiones que dirige sólo a ella, que quieren ser íntimas, infantiles, exclusivas de los dos. Recuerdos calurosos que el poeta relaciona siempre con el verano... “à la fin de l’été”.

La similitud entre estas expresiones de *Le Voyageur*, un poema que habla de largos viajes, muchos de los que hizo con su madre durante su infancia, y de “vieilles photographies”, y las que acabo de citar en *L’Enchanteur*, me parecen tan evidentes, que no puedo dudar que mientras escribe esta última obra tiene a su madre en la cabeza. Pero, para comprender bien el referente es mejor reproducir este interesante fragmento en su totalidad:

“Toi que j’aimais, je sais tout ce qui me ressemble et tu me ressembles; mais tout ce qui te ressemble ne me ressemble pas. Ô toi que j’aimais, te souviens-tu de notre amour? Car tu m’aimais! Te souviens-tu de nos tendresses qui étaient l’été pendant l’hiver. Te rappelles-tu? Je pleurais à tes genoux, d’amour et de tout savoir, même ma mort, qu’à cause de toi je chérissais, à cause de toi qui n’en pouvais rien savoir. Au temps de ma vie pour notre amour je pensais à toi, même pendant les plus terribles crises d’épilepsie. Ô toi que j’aimais et pour qui les vers, depuis ma naissance, ô temps de la moelle fœtale, patientèrent, dis-moi la vérité” (Pág. 174 de la versión que recoge en el comentario citado J. Burgos)

Las mismas expresiones de “ressemblance” con que habla de su madre en la carta a Madeleine, las palabras de ternura de *Le Voyageur*, con tantas referencias a su infancia, y después cuando dice “je pleurais à tes genoux d’amour et de tout savoir”, es evidente que se trata del recuerdo de un niño que quiere aprender todo de su madre y que llora de emoción o de dolor agarrado a las rodillas de su madre, que son las que están a su altura...

Incluso mucho más tarde, cuando escribe a Lou, quizá por un mimetismo muy frecuente con ella, en el que superpone muchas imágenes de su madre o de sí mismo durante su infancia, vuelve a decir con un tono semejante:

“C’était, t’en souviens-tu le premier jour à Nice...
C’était t’en souviens-tu dans une auberge à Cannes
C’était t’en souviens-tu dans le train qui revenait de Grasse” (Poema *En allant chercher des obus* de 13 de mayo de 1915)

Conversaciones íntimas, murmullos amorosos en los que él ponía toda la carga afectiva ante la indiferencia de sus adoradas interlocutoras.

Sin embargo Marc Poupon interpreta el pasaje del *Enchanteur* de otra manera:

“dis-moi la vérité “: sur ces mots s’achève un passage au ton si personnel que, selon moi, la femme à qui il s’adresse ne peut être qu’Annie. Même adjuration dans une lettre à Lou: “*Aimerais bien savoir cela, mais la vérité. Où est la vérité? Savoir la vérité. Être c’est savoir la vérité quelle qu’elle soit*” (4 avril 1915) (La Revue des lettres Modernes. Nums. 380-384. 1973. Pág. 197)

Por todo lo que he explicado respecto a este pasaje del *Enchanteur* es evidente que no estoy de acuerdo con el punto de vista de Marc Poupon. Si lo que tiene en cuenta es el tono afectivo y emocionado del Enchanteur-Guillaume, ningún poema o relato es tan íntimo y tan lleno de emoción como *La Porte* que el poeta dirigió explícitamente a su madre.

A veces Guillaume tenía que evitar a su madre en la calle para no avergonzarse al verla con sus amantes: “ses aventures certainement ne se comptaient pas, et il arrivait qu’Apollinaire fût obligé de se détourner quand il l’apercevait dans la rue”, cuenta M. Jeanne Durry; pero otras veces su madre le aconsejaba la espiritualidad y la devoción a la Virgen, como escribe en varias cartas durante la guerra: “prie la Sainte Vierge qu’elle te protège...recommande toi chaque soir à la Sainte Vierge pour qu’elle te protège...Prie la Sainte Vierge et je dirai à Albert de prier pour toi”. Ambivalencias, mensajes contradictorios, locuras, que hacían aún más temible a la violenta madre, pero sin duda entre los dos había un mimetismo y una identificación. Apollinaire pone en boca de Katache, uno de los personajes de *Les Onze Mille Verges*, los que probablemente fueron sus sentimientos hacia ella:

"On assassina mon père... ma mère devint folle, et lorsque j'allais la visiter à l'asile, je me branlais en l'écoutant extravaguer d'une façon immonde...j'étais profondément dégoûté, car j'adorais ma mère"(P. 944)

La madre adorada, la más deseada, la que le atraía y al mismo tiempo le repelía. La mujer loca y cruel a la que Apollinaire concedía un prestigio inusitado. Ídolo, en el fondo odiado, pero ídolo.

Para siempre quedará marcado por su dominación y su violencia, tanto que en su vida y en su obra no le será posible desconectar la excitación sexual del dolor y de la violencia.

Su madre, ya desde niña, era muy violenta. Así lo cuenta M. Adema en su obra ya citada:

“Sa précocité, son caractère indomptable, sujet à des violences que ne pouvaient tolérer ses éducatrices, son refus de se plier aux exigences d’une discipline régulière, la sensualité que décelait déjà son comportement, entravèrent à ce point son éducation que, malgré l’intérêt que lui portait le pape Pie IX, à la demande de la Mère Supérieure, son père dut, en septembre 1874, la retirer du couvent où ses frasques l’avaient rendue indésirable” (Pág. 13)

Su madre era el látigo, las bofetadas, las maldiciones, una violencia profunda que destrozaría y contaminará al poeta. Todos los amigos de Apollinaire, todos los testimonios coinciden en describir a la Sra. de Kostrowitzky como una madre cruel y terrible. M. Jeanne Durry nos cuenta en este sentido:

« Elle lui faisait des scènes. « Avec ma mère, disait-il, c’est tout de suite la malédiction » et s’il oubliait de rapporter trois pots de confitures vides « il était maudit une fois de plus ». René Nicosia témoigne (*Table ronde* p. 105) qu’« elle a toujours été très dure pour Guillaume durant son vivant, le traitant à chaque instant d’imbécile et d’idiot, il ne lui répondait jamais...Ne raconta-t-il pas un jour à Marcoussis (qui l’a connu en 1910) qu’il avait passé toute une nuit à discuter avec sa mère, laquelle appuyait ses arguments de force gifles, sur la couleur des dentelles de Valenciennes, Mme. de Kostrowitzky soutenant qu’il existait des Valenciennes noires et blanches, Apollinaire blanches seulement » (*Alcools* Tomo I, pág. 75).

Una escena impresionante entre la madre y el hijo, en la que da la impresión de que éste busca una excitación especial provocando las bofetadas de su madre; esta es la relación que se había instalado entre los dos y que va a determinar la actitud del poeta con las mujeres, así como toda una serie de fantasías sadomasoquistas.

Su madre, una mujer extraña que creó en Apollinaire una contradicción, una tensión tan violenta que, al mismo tiempo que probablemente determinó su genialidad, lo llenó de miedo y de inseguridad, tanto que inhabilitó al poeta para crear relaciones amorosas normales. Siempre tuvo problemas con las mujeres. E incluso, algunas veces también con sus amigos, sin los que,

sin embargo, como le ocurría con las mujeres, no podía vivir. Con Max Jacob las relaciones fueron siempre íntimas y al mismo tiempo turbulentas, como cuenta Toussaint Luca:

“Max Jacob ne quittait pas Apollinaire et vivait dans son ombre” (*Correspondencia de Max Jacob*. R. Garnier, 1953, tomo 1, págs. 95 y 96).

y como vemos en una de las cartas que el poeta le dirige:

“Mon cher Max,

Je crois décidément que tu as juré de toujours comprendre de travers mes paroles et mes actes. Voilà que je n’ai pas agi avec toi en ami à propos de ton roman...

Au lieu de me voir sous de noires couleurs que je ne mérite pas...tu ferais mieux de venir me voir mercredi à midi et demie pour déjeuner chez moi et te remettre d’émotions anti-amicales que rien ne justifie, mon cher Max, car je t’aime beaucoup et beaucoup plus que tu ne pourrais même croire, seulement mon caractère différent du tien **m’entraîne à paraître parfois l’ennemi de ceux que je préfère** et, cher Max, ne te fie pas aux apparences” (Subrayado por mí).

De nuevo aparece la comida como el remedio que puede calmar todas las agresiones, lo mismo que hacía su madre

En cualquier ocasión el poeta asume el modelo de la violencia de su madre. Por eso sería muy interesante analizar con detalle la personalidad de esta mujer que tanta influencia tuvo en Guillaume, que estableció tan psicótica relación con él, porque para conocerlo con profundidad no podemos desligar su personalidad de la de su madre, ya que, como él mismo dice, ella le contaminó de todo lo que él era, hasta de la poesía. Y poco a poco, sin poderlo evitar, su madre aparecerá detrás de todas las manifestaciones de su vida: en su sumisión, en su rabia, y, como ya he dicho antes, incluso en su sadismo y en su masoquismo.

Los vicios de la madre: los amantes, la bebida y el juego

La madre dominaba a todos los hombres de su casa, a los que, como veremos, ahogaba e infantilizaba...y además la madre bebía, tenía amantes y, sobre todo, estaba obsesionada por el

juego, como vemos en la correspondencia que envía a su hijo durante la estancia de éste en Alemania:

“Ne gaspille pas et ne dépense pas trop d’argent car ce qui te restera me servira peut être à partir plus tard pour M.C.” (Carta de 8 de noviembre de 1901)

(probablemente escribe Montecarlo sólo con las iniciales para que en caso de que alguien leyera la carta no supiese que era jugadora). También M. Jeanne Durry nos habla de esta pasión de la madre de Apollinaire por el juego a través de los testimonios de las personas que la conocieron:

“Redoutable créature! Ses aventures certainement ne se comptaient pas...A part cela, elle buvait sec, “du rhum et du whisky qu’elle allongeait avec un peu de thé (très peu)”. Elle s’environnait d’une ménagerie, chiens, singes, perroquets. Tout le monde est d’accord: elle était assez accablante, baroque, criait beaucoup. A partir d’un certain moment seul le jeu l’a intéressé” (*Alcools*, Tomo I, pág. 73)

El juego la obsesionaba, a ella y a su compañero Jules Weil, tal y como cuenta el propietario de la casa que ambos ocuparon en el número 8 del boulevard Carnot en Le Vésinet, un artista lírico, Charles André-Royer:

“Quand le couple loua ma villa, ils ne possédaient aucun mobilier. Ils se meublèrent petit à petit, lui, **très joueur**, mais brave type, petit, timide, une poignée de son sur le visage. Elle, grande, maigre, la voix enrouée...Elle vint parfois me payer son terme, mais toujours en maugréant...Une fois, Weil voulut me montrer son mobilier: salle de billard occupée par un énorme billard baroque et, dans le fumoir mitoyen, quatre tables pliantes à jeu. **On se serait cru dans un tripot.** (*La Table Ronde* n. 57, septiembre 1952, pág. 80) (Subrayado por mí).

Toda la aventura de Stavelot y el abandono de los hijos adolescentes, que tuvieron que escaparse de noche sin pagar de la pensión en que se alojaban, tuvieron su origen en la afición al juego de la Sra. de Kostrowitzky, que había ido a tentar fortuna primero al casino de Spa y luego al de Ostende.

También esta adicción de su madre permanece en la obra de Apollinaire como una imagen obsesiva. Muchos son los personajes de sus libros que tienen el vicio del juego. A Macarée, la madre de Croniamental en *Le Poète assassiné*, también le gustaba jugar:

“Après avoir gagné beaucoup d’argent au baccarat...Macarée vint à Paris”...“Je ne connais pas encore Monte-Carlo, allons-y! Il ne faut pas que je perde la boule. Nous ne sommes pas millionnaires. Je suis certaine que j’aurai du succès à Monte-Carlo”. (Pág. 236).

En el caso de Macarée Apollinaire toma el juego a la ligera, pero no será siempre así. Algunos de sus personajes sufren una angustia mortal al perder en el juego, tanto que llegan hasta el suicidio. Este es el caso, en la misma obra, de François des Ygrées, el padre putativo de Croniamental, que a causa de la pérdida de toda la fortuna que le había dejado su mujer “il se faisait sauter la cervelle et s’abattait dans la poussière”; pero antes de llevarlo al suicidio Apollinaire nos ofrece con una imagen muy expresiva, similar a la del *Enchanteur*, la manera que él tiene de expresar una angustia profunda, es decir, con el encierro en un lugar que indica muerte: “François sentit l’univers se resserrer autour de lui comme une cellule, puis comme un cercueil”.

También en *Le Poète assassiné*, en el relato *Le Départ de l’ombre*, Apollinaire, de una manera que nos sugiere angustia y desorientación, sin duda las sensaciones que él mismo sintió a causa del vicio de su madre, describe las pasiones que suscita el juego, que también, como en el relato anterior, puede conducir al suicidio:

“Une fois c’est moi qui tirai le lotto. Ma mère qui était très belle, me conduisit. Alors, au centre de la place, je devins le hasard. Et depuis, je n’ai jamais vu tant de regards me considérer anxieusement. A la fin, il y avait de ces yeux qui flamboyaient de colère et d’autres de joie. Des hommes me montraient le poing en m’insultant tandis que quelques-uns jubilaient en m’appelant Jésus...Et je me souviens très nettement d’un homme en redingote et sans chapeau, qui se tenait au premier rang de la foule. Il paraissait triste et accablé et tandis qu’elle s’écoulait, je vis, qu’au soleil, cet homme n’avait point d’ombre. Vite et discrètement, il sortit un revolver de sa poche et se tira une balle dans la bouche. Épouvanté, je regardai un moment les gens emporter le cadavre; ensuite je cherchai ma mère, mais je ne la retrouvai pas et je retournai seul au logis où elle ne rentra pas cette nuit-là” (Pág. 337)

Y en *La rencontre au cercle mixte*, también del *Poète assassiné*, Apollinaire nos presenta una mujer jugadora de gran belleza, enormemente atractiva, como lo son para él todas las mujeres jugadoras, todas las que le recuerdan a su madre:

“Près de lui grande et souple se tenait une femme brune, aux yeux cernés, minaudière à souhait, élégante et couverte de bijoux. Van der Vissen l’observa. Elle jouait furieusement et gagnait tout ce qu’elle voulait. La beauté de la femme et sa veine extraordinaire firent une vive impression sur le esprit du Hollandais. Comme il s’était montré joueur et qu’il la fixait avec obstination, la belle joueuse lui sourit...”

Apollinaire no podrá dejar nunca de fantasear con la afición al juego de su madre.

Sin embargo, él repitió sus mismos vicios y problemas, al menos en lo que se refería a las amantes, a la violencia y a la bebida. Y a estos vicios añadió otros, como la obsesión por la comida o el consumo de drogas, como ya veremos en otro capítulo.

Pero lo que me parece importante es entender el por qué de semejante actitud, de semejante violencia, de tantos vicios, tanto en la madre como en el hijo. Y la razón es evidente: si la madre, como más tarde ocurrirá con el hijo, abandonara la violencia o abandonara la bebida, los amantes y el juego, caería en una profunda depresión, porque tanto la violencia como la depresión fueron parte de sus reacciones contra su sensación de culpabilidad, una culpabilidad que identificaba esencialmente con su hijo, con el que se comportaba de manera sádica para castigar en él sus propias faltas. La madre se sentía culpable, insegura, y falta de fe en sí misma, sentimientos que transmitirá, incluso más acentuados, a su hijo. Por eso necesitaba ejercer la violencia y crear el conflicto por donde quiera que fuera, como cuenta en las cartas que dirigió a su hijo:

“Je ne t’ai jamais dit qu’on s’est quitté très mal avec Mme. Boule, on a appelé les agents!” (Carta de Mme. de Kostrowitzky de mediados de 1902)

Una violencia que Apollinaire repetirá con frecuencia, sobre todo con las mujeres; pero también con otras personas se dejaba dominar por la misma violencia que su madre. Así lo cuenta M. J. Durr :

“Il a ...des expansions, des tas de choses tuées et des explosions de colère. Je vous le dépeignais arrivant furieux au Mercure de France; son secrétaire, Jean Mollet, raconte qu’irrité par les corrections trop nombreuses des *Soirées de Paris* le directeur de l’imprimerie dit un jour à Apollinaire qu’il va doubler ses prix. Alors fureur épique. “J’ai cru qu’à ce moment-là, Apollinaire allait démolir toute la boutique, les machines à imprimer comprises” (*Alcools*, Tomo I, pág. 112)

La dominación y el deseo de poder de la madre

La violencia de la madre, y sobre todo su deseo de dominación y de poder. Y este deseo de poder fue el que la llevó a elegir como amante a Jules Weil, un hombre once años más joven que ella, bajito, como lo describe el propietario de la casa de Vésinet, tímido y pusilánime, que, como veremos más adelante, no era capaz ni de buscarse un trabajo. Ella lo dominaba, y, como dice M.J.Durry, “elle le battait et griffait” (*Alcools*. Tomo I, pág. 43).

Y también, a causa de este deseo de poder, la madre infantilizaba a los hijos, los vestía como niños, sobre todo a Albert, les daba órdenes que no admitían más que la obediencia ciega...y mantenía en su casa a toda una serie de animales a los que daba nombres humanos:

“La petite guenon est morte la nuit de mardi à mercredi de la semaine dernière, exactement un mois après Diane...il fallait voir la pauvre petite Juliette jusqu’au dernier moment comme elle se cramponnait à la vie!” (carta a Apollinaire de 16 de abril de 1913)

y que, junto a sus hijos y amante, le daban la impresión de dominar a una multitud que hacía marchar a golpe de fusta. De este modo manipulaba a aquella tropa sintiéndose todopoderosa y, al mismo tiempo, y esto es lo más interesante porque es una actitud que más tarde Apollinaire repetirá con Madeleine, transfería a sus hijos y amantes su propia inseguridad y su sensación de falta de valor y de poder; **los desvalorizaba para sentirse superior**. Y los convenció tanto, que todos ellos, empezando por Guillaume, la reverenciaban, la temían y la consideraban todopoderosa, casi divina, controladora de la vida y de la muerte; entre otras razones, porque también apoyaba su poder en el poder de Dios, obligando o recomendando a sus hijos que no se apartasen de los preceptos de la Religión.

Este aspecto de mujer todopoderosa que Apollinaire veía en su madre, le impresionó tanto que sintió una compulsión por hacer aparecer en su obra mujeres fuertes, llenas de poder, y que se le figuraban reinas, caminando con actitud real...como vemos en las que desfilan ante la tumba del encantador Merlin y que son sin duda representaciones todas ellas de su propia madre. Mujeres a las que, aunque fueran perversas y crueles, el poeta admiraba y rendía culto. Más tarde, en la vida real, verá a Lou con frecuencia perversa y cruel, pero también divina:

"aujourd'hui j'ai reçu les oranges qui m'on rappelé le jardin où tu vis ma déesse, ma fable, ma mythologie" (Carta a Lou de 23 de diciembre de 1914)

Esta fantasía es muy habitual entre los masoquistas y, como no, también la vemos en el más representativo de todos ellos, Sacher-Masoch, que en su libro tantas veces citado, *La Vénus à la fourrure*, rinde culto a su heroína, a la que también ve divina:

"Vous m'avez appris ce qui est l'amour. Votre culte m'a fait oublier deux mille ans d'histoire...vous êtes assurément une femme divine, mais avant tout une femme, cruelle en amour comme toutes les femmes" (o.c. Pág. 120)

Y también es interesante observar a este respecto el tono que Apollinaire emplea al hablar de su madre a Madeleine en la carta de 2 de septiembre de 1915:

"Quand vous voulez savoir quelque chose demandez, n'insinuez pas, vous me forcez à expliquer brièvement d'une façon presque irrévérencieuse pour maman un fait qui es difficile à comprendre..."

Apollinaire tomó como modelo el deseo de dominación de su madre, y él mismo deseaba poder; lo vemos en sus escritos, en los que sus personajes someten por la fuerza a otros más débiles, como sucede en tantas ocasiones en *Les Onze Mille Verges*:

"Montrez-moi vos papiers! dit le cerbère, un Tatar colossal.
Voilà! prononça sèchement le prince en mettant son revolver sous le nez du pipelet terrifié qui s'inclina pour laisser passer l'officier".

y en la vida real con Lou y sobre todo con Madeleine, como veremos más adelante en las cartas que les dirigió. Pero igual que su madre, se sentía sin valor, "humble comme je suis qui ne suis rien qui vaille", como dice en *La Porte*, y sin ningún poder. También en el manuscrito original del *Enchanteur Pourrissant* Apollinaire, a través de Travaillin, confiesa estos sentimientos:

"Je suis celui qui est moins puissant que tout autre homme, celui qui n'a rien..."¹ (folio 100)

¹ Como analizaré más adelante y como observa también J. Burgos en su comentario al *Enchanteur*, Apollinaire se identificaba con Travaillin.

Y para compensarlos se erigía a sí mismo en todopoderoso. Así lo vemos, entre otros muchos escritos, en *L'Enchanteur*, en donde hace aparecer a un personaje extraño, Béhémoth, que dice:

“Je suis la voix de vous tous; seul j'ai toutes les idées claires que vous avez chacun en particulier; et si nul ne trouve à redire, je me proclamerai dictateur...Je suis dictateur”
(Pág. 100 en la edición de J. Burgos)

También en la *Onirocritique*, el texto incluido al final del *Enchanteur*, sueña con el poder e incluso con inspirar miedo:

“Vers le soir, les arbres s'envolèrent, les singes devinrent immobiles et je me vis au centuple. La troupe que j'étais s'assit au bord de la mer. De grands vaisseaux d'or passaient à l'horizon. Je procréai cent enfants mâles dont les nourrices furent la lune et la colline...Arrivé au bord d'un fleuve, je le pris à deux mains et le brandis. Cette épée me désaltéra. Et la source languissante m'avertit que si j'arrêtais le soleil je le verrai carré, en réalité. Centuplé, je nageais vers un archipel. Cent matelots m'accueillirent et m'ayant mené dans un palais, ils m'y tuèrent quatre-vingt-dix-neuf fois. J'éclatai de rire à ce moment et dansai tandis qu'ils pleuraient. Les matelots n'osaient plus bouger, car j'avais l'aspect effrayant du lion” (Pág. 76)

y en donde se otorga a sí mismo un poder sobre toda la tierra:

“Des ombres dissemblables assombrissaient de leur amour l'écarlate des voilures, tandis que mes yeux se multipliaient dans les fleuves, dans les villes et dans la neige des montagnes”

A este propósito, J. Burgos comenta acertadamente: “C'est donc par une main-mise totale du poète sur le monde que s'achève le rêve”.

También en una carta a Lou de 16 de diciembre de 1915 sueña con el poder:

“Alors vois-tu si j'avais raison sur la guerre, longueur, Constantinople, la Perse, tu vois tout se réalise. Ah! Comme je voudrais avoir un peu de puissance pour tout remettre en état. Je suis sûr que je pourrais le faire”

Y de manera mucho más crispada desea poder sobre Madeleine, un poder total y absoluto:

“Je suis vous le savez autoritaire”... “tu m’obéis passionnément, tu souhaites mes ordres les plus violentes, tu désires ma violence...”

Pero ya lo veremos con más detalle al estudiar la correspondencia con Madeleine.

El mejor retrato de su madre: la enfermera polaca de *Les Onze Mille Verges*

Gracias a sus confidencias y a sus obras, como hemos visto sobre todo en *L’Enchanteur Pourrissant*, podemos darnos cuenta de cómo Apollinaire percibía a su madre, aquella mujer tan controvertida y que tanta influencia tuvo sobre él. Ya hemos observado cómo habla de ella en las cartas que escribe a Lou y a Madeleine, pero mucho mejor que en estas cartas, con mucha más genialidad y precisión, aunque con mayor delirio y demencia, Apollinaire describe en la figura de la enfermera polaca que presenta en *Les Onze Mille Verges*, el **miedo y el deseo** que su ambivalente y cruel madre le inspiraban, al mismo tiempo que el odio contenido hacia ella y la excitación que le producía la vista de la crueldad:

"Alors arriva une dame de la Croix Rouge vêtue d'un gracieux surtout écru et le brassard au bras droit.
C'était une fort jolie fille de la noblesse polonaise.(1) Elle avait une voix suave (2) comme en ont les anges et en l'entendant les blessés tournaient vers elle leurs yeux moribonds croyant apercevoir la madone.
Elle donna à Mony des ordres secs (3) de sa voix suave. Il obéissait comme un enfant (4), étonné de l'énergie de cette jolie fille et de la lueur étrange qui jaillissait parfois de ses yeux verts.
De temps en temps sa face séraphique devenait dure et un nuage de vices impardonnables (5) semblait obscurcir son front. Il paraissait que l'innocence de cette femme avait des intermittences criminelles.
Mony l'observa, il s'aperçut bientôt que ses doigts s'attardaient plus qu'il n'était besoin dans les plaies.
On apporta un blessé horrible à voir. Sa face était sanglante et sa poitrine ouverte.
L'ambulancière le pansa avec volupté. Elle avait mis sa main droite dans le trou béant et semblait jouir du contact de la chair pantelante.(6)
Tout à coup la goule releva ses yeux et aperçut devant elle, de l'autre côté du brancard, Mony qui la regardait en souriant dédaigneusement.
Elle rougit, mais il la rassura:
"Calmez vous, ne craignez rien, je comprends mieux que quiconque la volupté que vous pouvez éprouver. Moi-même, j'ai les mains impures. Jouissez de ces blessés, mais ne vous refusez pas à mes embrassements".
Elle baissa les yeux en silence. Mony fut bientôt derrière elle. Il releva ses jupes et découvrit un cul merveilleux dont les fesses étaient tellement serrées qu'elles semblaient avoir juré de ne jamais se séparer.

Elle déchirait maintenant fiévreusement, et avec un sourire angélique (6) sur les lèvres, la blessure affreuse du moribond. Elle se pencha pour permettre à Mony de mieux jouir du spectacle de son cul.

Il lui introduisit alors son dard entre les lèvres satinées du con, en levrette, et de sa main droite, il lui caressait les fesses, tandis que la gauche allait chercher le clitoris sous les jupons. L'ambulancière jouit silencieusement, crispant ses mains dans la blessure du moribond qui râlait affreusement. Il expira au moment où Mony déchargea. L'ambulancière le débusqua aussitôt et déculottant le mort dont le membre était d'une raideur de fer, elle se l'enfonça dans le con, jouissant toujours silencieusement et la face plus angélique (7) que jamais.

Mony fessa d'abord ce gros cul qui se dandinait et dont les lèvres du con vomissaient et ravalait rapidement la colonne cadavérique. Son vit reprit bientôt sa première raideur et se mettant derrière l'ambulancière qui jouissait, il l'encula comme un possédé.

Ensuite, ils se rajustèrent et l'on apporta un beau jeune homme dont les bras et les jambes avaient été emportés par la mitraille. Ce tronc humain possédait encore un beau membre dont la fermeté était idéale. L'ambulancière, aussitôt qu'elle fut seule avec Mony, s'assit sur la pine du tronc qui râlait et pendant cette chevauchée échevelée suçait la pine de Mony qui déchargea bientôt comme un carme. L'homme-tronc n'était pas mort; il saignait abondamment par les moignons des quatre membres. la goule lui teta le vit et le fit mourir sous l'horrible caresse...

Hélas! s'écria Mony, femme cruelle à qui Dieu a donné pour mission d'achever les blessés, qui es-tu, qui es-tu?

Je suis dit-elle la fille de Jean Morneski, le prince révolutionnaire que l'infâme Gourko envoya mourir à Tolbolsk (8).

Pour me venger et pour venger la Pologne, ma mère, j'achève les soldats russes...

Femme charmante, disait Mony, échangeons notre foi avec nos âmes. Oui, disait-elle, nous nous épouserons après la guerre et nous remplirons le monde du bruit de nos cruautés...

Le prince et l'infirmière se précipitèrent sur le malheureux blessé...

La putain d'infirmière tapait comme jamais on n'a tapé...(9) Le cœur de Mony se serra, il reconnut sa cruauté, sa fureur se tourna contre l'indigne infirmière. Il lui souleva les jupes et se mit à la frapper. Elle tomba sur le sol, remuant sa croupe de salaude qu'un grain de beauté relevait.

Il tapa de toutes ses forces, faisant jaillir le sang de la chair satinée.

Elle se retourna criant comme une possédée. Alors le bâton de Mony s'abattit sur le ventre, faisant un bruit sourd.

Il eut une inspiration de génie et, prenant à terre l'autre bâton que l'infirmière avait abandonné, il se mit à rouler du tambour sur le ventre de la Polonaise. Finalement le ventre creva".(10) (Pág. 940).

Aparentemente para Apollinaire este pasaje era uno de los más importantes de *Les Onze Mille Verges*; la prueba es que en el catálogo publicitario que presentaba la edición clandestina de este libro, y que él mismo escribió, hace hincapié en esta historia:

"Il y a des scènes de vampirisme sans précédent dont l'acteur principal est une infirmière de la Croix-Rouge, belle comme un ange, qui goule insatiable, viole les

morts et les blessés” (Notas a *Les Onze Mille Verges* en las obras completas de La Pléiade, pág. 1319)

De todas formas, este relato es tan impresionante y tan lleno de contenido autobiográfico que merece la pena analizarlo detenidamente:

(1) **“C’était une jolie fille de la noblesse polonaise”**. Una vez más Apollinaire, en el relato y en el catálogo publicitario, insiste en la belleza de esta mujer, la misma que tienen las mujeres pérfidas que pasan ante la tumba del *Enchanteur*, la madre de éste y tantas otras que en su obra evocan de una manera o de otra a su madre.

Y como señalan Pierre-Marcel Adéma et Michel Décaudin (Album Apollinaire, Gallimard, 1971) la familia de los Kostrowitzky pertenecía a la “petite mais ancienne noblesse polonaise” y su origen se remonta al rey Jagellon y, según Apollinaire al legendario Rurik, como el propio poeta cuenta a Lou en la carta de 31 de marzo de 1915:

“Je descends de Rurik, ce chef des Varègues qui fut le premier roi et le premier législateur de la Russie”

y como dice en el primer manuscrito de *Cortège*:

“Les Varègues barbus et Rurik mon aïeul
Chassant des lièvres blancs dans les plaines polaires”

Maria Kostrowicka-Dabrowa en su estudio “Les ancêtres maternels d’Apollinaire” demuestra los orígenes nobles de la madre de éste. (*Le Flâneur des Deux Rives*, num. 1 de marzo de 1954).

(2) **“Elle avait une voix suave”**. El poeta piensa seguramente en lo que él llama la voz ligura de su madre, de la que habla en *Le Larron*:

“Oùir ta voix ligure en nénie ô maman”

(3) **“Elle donnait à Mony des ordres secs”**. Sin duda, las mismas órdenes secas que le daba su madre y que vemos en las cartas que le escribía durante su estancia en Alemania en 1901,

cuando el poeta tenía 21 años: “réponds immédiatement...raconte tout in extenso ou je me fâche...” “En tout cas puisque tu as eu connaissance de ma lettre et que cette femme ne me répond pas *j'exige que toi* tu me repondes.” E incluso cuando escribía en italiano terminaba las cartas con un estricto “Servici presto”.

(4) **“Il obéissait comme un enfant”**. Es la obediencia que vemos en Katache (el personaje masoquista de *Les Onze Mille Verges*): “habitué à l’obéissance j’ai courbais la tête”, y la que el propio poeta describe en la carta a Madeleine de 2 de septiembre de 1915 hablando de su madre: “elle me traite toujours comme si j’avais dix ans et me giflerait bien à l’occasion, ce que j’accepterais d’ailleurs complètement car pour rien au monde je ne voudrais la contrarier”.

(5) **“Un nuage de vices impardonnables semblait obscurcir son front”**. Su madre, como ya hemos visto, tenía toda clase de vicios: jugadora, bebedora, aventurera... muy joven huyó de su casa con el que sería el padre de Apollinaire, un hombre de 40 años que nunca se quiso casar con ella y que presionado por su propia familia, a causa de la conducta escandalosa de la bella Angélica, la abandonó pronto.

(6) **“Elle avait mis sa main droite dans le trou béant et semblait jouir du contact de la chair pantelante...Elle déchirait maintenant fièvreusement, et avec un sourire angélique sur les lèvres la blessure affreuse du moribond”**. No importa que Apollinaire haya escrito este relato muchos años después de *L’Enchanteur*, la crueldad de la mujer que tiene en la cabeza sigue siendo la misma. “La dame du lac” también disfrutaba con la desdicha de un hombre, de Merlín, como el poeta nos cuenta: “Elle s’assit sur la pierre du sépulcre et, la sentant froide, s’écria: Enchanteur, certainement tu es mort puisque la pierre de ta tombe l’atteste. Elle *eu la même joie* que si elle avait touché le cadavre lui-même...”. Hay algo extraño y morboso en la pluma de Guillaume cuando habla de la alegría de una mujer que hace daño a los hombres. Pero semejantes imágenes no acabarán con la historia de la enfermera polaca, son obsesiones que vuelven a menudo en sus escritos. También, simultáneamente a esta historia, en *Les Onze Mille Verges*, Florence, la mujer de Katache, se ríe de él al ver su dolor:

“Quand il eut baisé ma femme, il m’ordonna de venir près du lit et prenant la cravache à chien, il m’en cingla le visage. Je poussai un cri de douleur. Hélas! *un éclat de rire de ma femme* me redonna cette volupté âcre que j’avais déjà éprouvée”. (Pág. 949).

Tristouse Ballerinette también se alegraba del dolor de Croniamental:

“l'homme que Tograth avait guéri de la calvitie s'approcha...et levant sa canne, il la poussa si adroitement qu'elle creva l'œil droit. Croniamental tomba à la renverse; des femmes se précipitèrent sur lui et le frappèrent. *Tristouse trépignait de joie*, tandis que Paponat essayait de la calmer. Mais du bout de son parapluie, elle alla crever l'autre œil de Croniamental...”(*Le Poète Assassiné*, Pág. 299). (Subrayado por mí).

Pascal Pia, en su obra ya citada ¹, dice que, aunque en algunos fragmentos del *Poète assassiné* parezca que el poeta se inspira en Marie Laurencin para crear el personaje de Tristouse Ballerinette, “rien ne permet de confondre Marie avec la jeune femme versatile et cruelle qui, à la fin du *Poète assassiné*, participe “en trépignant de joie” au lynchage de Croniamental.” Por supuesto que no. La imagen de la mujer que se alegra con el dolor que provoca en el hombre que la ama se había instalado en las fantasías del poeta mucho antes y a partir del modelo de la relación con su madre, que permanecerá como referencia obsesiva en su imaginación, contaminando y deteriorando todas sus relaciones amorosas. Y volverá a esta referencia de la burla, del disfrute de la mujer ante el dolor, cada vez que se sienta despreciado y abandonado por alguna mujer.

Pero lo que resulta realmente interesante respecto a las obsesiones y recuerdos de Apollinaire, es la **precisión**. Como dice Freud ²:

“Il s'agit de la persévération ou capacité de fixation...des impressions subies pendant l'enfance soi-disant asexuelle...qui les force à la répétition compulsive...Les années d'enfance des futurs névrosés ne se distinguent pas de celles des individus restés normaux par la nature des impressions vécues, mais par l'intensité et la *précision* de ces impressions”

Y entre las impresiones de su infancia, ésta de la alegría, del disfrute de la mujer cruel mientras hace daño es una de las más precisas. Pero en todos los casos que hemos visto y, sobre todo en el de la enfermera polaca, el disfrute es también sexual, porque todos los recuerdos dolorosos de la infancia de Guillaume están impregnados de sexualidad, de una excitación que quedará vinculada para siempre, en su imaginación y en su carne, al dolor.

¹ *Apollinaire par lui-même*, Pág. 90.

² *Trois essais sur la théorie de la sexualité*. Idées. Gallimard. 1962. (Págs. 161,162,177,178)

Pero Apollinaire no es el único escritor que ha quedado marcado por la alegría de la mujer que provoca el dolor de un hombre. Entre otros, en el libro tan citado de Sacher-Masoch *La Vénus à la fourrure*, su autor hace con frecuencia alusión a escenas semejantes a las que hemos visto en la obra de Guillaume:

"Les coups tombent prompts et drus avec une force terrible sur mon dos, mes bras et ma nuque. L'un d'eux m'atteint en plein visage. Le sang chaud se met à couler, *mais elle rit* et continue à frapper"

"Elle saisit la cravache et m'en porte un coup. Je me levai. Elle me cingla encore une fois, cette fois en plein visage

"Animal, esclave!"

Elle rejeta la cravache et *partit d'un éclat de rire sonore*"

"J'éprouve à ton égard une sorte de haine, *je te verrais fouetté à mort par lui avec une vraie joie*"

"Le Grec montre les dents et son visage prend cette expression sanguinaire qui déjà m'a fait peur la première fois. Et il se met à me fouetter, si impitoyablement, si terriblement que je sursaute à chaque coup et que tout mon corps se met à trembler de douleur. Les larmes inondent mes joues pendant que Wanda, allongée sur l'ottomane, appuyée sur un bras, contemple la scène avec une curiosité féroce *et ne se tient plus de rire*" (Págs..200, 232, 237 y 244) (Subrayado por mí).

(7) **"L'ambulacièrre...la face plus angélique que jamais"** No olvidemos que el nombre de su madre era precisamente Angélica y que, como he comentado con detalle, dará también este nombre a uno de los personajes de su primera obra, *L'Enchanteur Pourrissant*.

(8) **"Je suis la fille de Jean Morneski, le prince révolutionnaire que l'infâme Gourko envoya mourir à Tolbosk"** Para comprender el sentido autobiográfico de este pasaje tenemos que tener en cuenta que la mayor parte de la familia de la noble Angélica fue deportada a Siberia. Así lo explica Maria Kostrowicka-Dabrowa, en el artículo señalado más arriba, en el que dice:

"Joseph et Adam (les oncles d'Angélique), du fait de l'Insurrection de la Pologne, furent envoyés en Sibérie, Michel (le père d'Angélique), marié avec une Italienne, échappa de peu à la déportation en se sauvant en Italie"

(9) **"La putain infirmière tapait comme jamais on n'a tapé"** En un primer momento Apollinaire dice que la enfermera "déchirait la blessure affreuse du moribond", pero después, dejándose llevar sin duda por los recuerdos de su infancia, por los golpes recibidos a manos de

su madre, habla más precisamente de “taper comme jamais on n’a tapé”. Una vez más Apollinaire superpone la escena imaginaria con sus experiencias personales, a las que añade una truculencia delirante, y vuelve entonces a su memoria la extraña relación que mantuvo con su madre, en la que al mismo tiempo que sufría gozaba con los golpes, como hemos visto en la escena de las puntillas de Valenciennes, que sólo fue un pretexto por parte de los dos para volver a la excitante y nocturna tensión de las bofetadas. En un primer momento Mony y la enfermera golpean al herido, pero de pronto, mientras escribe, algo pasa por la cabeza de Guillaume, algún recuerdo, alguna experiencia pasada, probablemente los azotes que su madre le daba en las nalgas desnudas hasta que aparecía la sangre, y entonces el corazón de Mony tan insensible y tan duro hasta ese momento “se serra” y reconoce la crueldad de la enfermera. Y el poeta, arrastrado por la fuerza de sus recuerdos, extraordinariamente precisos, siente como se excita su rabia y su odio contra su madre a la que representa en la figura de la enfermera. Entonces su sadismo se desborda, ya no siente más que la febril sensación de la venganza que se toma imaginariamente a través de Mony, y precisamente de la misma manera que su madre hacía con él:

“sa fureur se tourna contre l’indigne infirmière. Il lui souleva les jupes et se mit à la frapper...Il tapa de toutes ses forces faisant jaillir le sang de la chair satinée”.

A pesar de la violencia del texto, hay en él algo infantil que resulta casi ingenuo. Parecería lógico que el cruel Mony llevado por la furia golpeará salvajemente a la enfermera en la cabeza o en todo el cuerpo...***pero el poeta necesita repetir la escena de los azotes infantiles.*** Es su manera de vengarse. Así esta vez será él el que azote a su madre, y el que estará en la posición dominante.

No es ésta la única vez que Apollinaire vuelve a la escena de los azotes. Ya veremos más adelante cómo esta fijación con las nalgas que se azotan, expresada de manera más o menos brutal pero siempre con gran contenido erótico, permanecerá para siempre como una obsesión en el poeta. Y cuando en sus escritos flagela a alguien llega hasta las últimas consecuencias; hace llorar y gritar a los personajes (“on entendit des cris de douleur poussés par une femme”. *Les Onze Mille...* Pág. 919), igual que gritaba la polaca (“elle criait comme une possédée”) y, con frecuencia deja al desgraciado, o desgraciada, con el cuerpo “comme une plaie”; así cuando Alexine, al principio de *Les Onze Mille Verges* azota a Mony “il était tout sanglant...son corps

n'était qu'une plaie". También cuando un coloso azota a una mujer alemana en la misma obra, al final "son dos n'était plus qu'une plaie". Pero quizá donde Apollinaire llega más lejos es en la flagelación de Mony, su alter ego: su cuerpo muerto, tras recibir los 11.000 golpes de verga, era "une loque informe, sorte de chair à saucisse, où l'on distinguait plus rien, sauf le visage qui avait été soigneusement respecté..."¹ ¿Acaso cuando su madre le azotaba respetaba también su cara para evitar la censura de amigos y vecinos?

Pero volvamos a la historia de la enfermera polaca. Mony la está azotando hasta que aparece la sangre, pero entonces el delirio posee al autor y pierde el control, y entonces la golpea en el vientre hasta que la revienta, hasta acabar con su vida.

(10) **"Finalement le ventre creva"** Esta es también una fantasía obsesiva en Apollinaire: "Le Juif latin" también destripaba mujeres: "Je vis pleinemet. Je m'amuse superbement. Je vole, je tue, j'éventre des femmes..." (*L'Héresiarque et Cie.*); y eso es lo que hace Cornaboeux en la horripilante escena del coche cama en *Les Onze Mille Verges*, que ya veremos más adelante. Pero Apollinaire en su fantasía no se limita únicamente a las mujeres, sino que, como vemos en la *Onirocritique* que incluye al final del *Enchanteur*, también puede reservar a los hombres este suplicio: "Un sacrificateur désira être immolé au lieu de la victime. On lui ouvrit le ventre...". Y hay algo también en la muerte de la Angélique del *Enchanteur* que recuerda a la muerte de la polaca con el vientre reventado: "La vivante palpita longtemps et puis mourut d'être toujours blessé".

Como un nuevo Nerón, Apollinaire, bajo el aspecto de Mony, revienta el vientre de esta "jolie fille de la noblesse polonaise" a la que parece identificar con su madre. En su imaginación, levanta sus faldas, goza de la vista de su "croupe" y del sensual "grain de beauté" que ve en su trasero y la posee de todas formas, incluso sodomizándola. Y después la azota salvajemente para terminar destrozándola, como a la Angélique de *L'Enchanteur*, como siente que ella le ha destrozado a él, igual que a los débiles heridos de guerra.

Apollinaire tenía seguramente esta historia en la cabeza muchos años antes de escribirla, cuando era un niño, cuando era un adolescente y sufrió a causa de la crueldad de su madre lo que tan

¹ *Les Onze Mille Verges*, Pág. 153

magistralmente nos describe que sufrieron los indefensos que caían en manos de esta otra polaca. Si la escribió únicamente en 1907 fue probablemente porque esperó pacientemente hasta que pudo escapar del control de su posesiva madre, que se hubiera indignado al descubrir semejante texto. En efecto, Apollinaire escribe esta historia cuando deja por primera vez el domicilio familiar y se instala, el 15 de abril de 1907, en el número 9 de la calle Léonie de Paris.

Guillaume, ángel y bestia: las torturas a las mujeres y a los niños

Pero Apollinaire no sólo describe a su madre en la historia de la enfermera polaca, sino también a sí mismo, al menos en su imaginación tortuosa. Como él dice: "ma mère et moi nous nous ressemblons beaucoup". Y es verdad. Así unas veces es el poeta de voz angélica que canta los poemas maravillosos de *Alcools*, el soñador de espacios etéreos y sublimes, o el artista inspirado que fascina a las multitudes, como la polaca fascinaba a los moribundos que creían ver en ella a la Madonna. Pero otras veces, en los momentos febriles de la sin razón, aparece la bestia, la misma que aparecía cuando la polaca vampirizaba a los heridos o hurgaba con deleite en las llagas de los soldados hasta matarlos de dolor. Y Guillaume es consciente de esta faceta suya, por eso dice en *Le poulpe* de *Le Bestiaire*:

“Jetant son ancre vers les cieux
Suçant le sang de ce qu’il aime
Et le trouvant délicieux,
Ce monstre inhumain, c’est moi-même”

Un poema que está en total contradicción con otro que escribe en el mismo *Bestiaire* y que dedica esta vez al “bœuf”:

“Ce chérubin dit la louange
Du paradis, où, près des anges,
Nous revivrons, mes chers amis,
Quand le bon Dieu l’aura permis”

Angel y bestia, como él dice a propósito de Picasso en su primer texto de crítica artística sobre el pintor:

“Tout l’enchante et son talent incontestable me paraît au service d’une fantaisie qui mêle justement le délicieux et l’horrible, l’abject et le délicat” (La Revue immoraliste, avril 1905)

También en el catálogo publicitario que presenta *Les Onze Mille Verges*, Apollinaire dice a propósito de sí mismo: “L’auteur a su mêler le charmant à l’épouvantable”, y en el relato *L’Hérésiarque* de *L’Hérésiarque et Cie*: “Tous les hommes sont à la fois pécheurs et saints, quand ils ne sont pas criminels et martyrs”¹. Y cuando aparece en él lo horrible y lo abyecto se convierte en el monstruo sin piedad que a través de su personaje Mony en *Les Onze Mille Verges* destroza y viola a mujeres y niños sin el menor atisbo de compasión, sino, al contrario, recreándose en sus gritos de terror y de dolor. Como él mismo dice a propósito de la enfermera polaca: “Je suis cruelle... J’étais pieuse autrefois comme une sainte. Aujourd’hui, Messaline et Catherine ne seraient que de douces brebis auprès de moi” (O.c. pág. 942). También él tuvo de niño sus momentos piadosos, como dice en *Zone*:

“Tu es très pieux et avec le plus ancien de tes camarades
René Dalize
Vous n’aimez rien tant que les pompes de l’Église
Il est neuf heures le gaz est baissé tout bleu vous sortez
du dortoir en cachette
Vous priez toute la nuit dans la chapelle du collège...”

y los sigue teniendo ya de adulto:

“La religion seule est restée toute neuve...
Si tu vivais dans l’ancien temps tu entrerais dans un
monastère
Vous avez honte quand vous vous surprenez à dire
une prière...”

Pero junto a estas imágenes tiene otras de perversión, como las que vemos en tantos de sus escritos. También *le Juif latin* de *L’Hérésiarque et Cie* se ensañaba en las mujeres y en los débiles e indefensos:

“Les jours suivants, les journaux se trouvèrent remplis par les récits de crimes sensationnels commis sur des femmes dans tous les coins de Paris. L’une d’elles fut

¹ O.en prose. O. complètes. La Pléiade. Vol. I, pág. 118.

trouvée nue, tendue comme un drapeau flottant, et fichée sur un pieu planté au milieu du boulevard de Belleville. Des enfants, des vieillards furent égorgés. **On remarquera qu'il ne s'agissait que d'êtres faibles**"(Obras completas, Bibliothèque de La Pléiade, pág. 105.) (Subrayado por mí).

He dicho que en *Les Onze Mille Verges* Apollinaire se recrea en los gritos de dolor de las mujeres y de los niños, pero los que resultan impresionantes son sobre todo los de los niños. A pesar de que los testimonios son unánimes en afirmar que su madre era cruel y terrible y que le gustaba usar el látigo, no podemos saber con exactitud cómo fueron los castigos físicos y morales que Apollinaire tuvo que padecer cuando era niño a manos de aquella mujer, y sobre todo hasta que punto le dolieron y **le excitaron**. Sin embargo, él mismo se encarga de contarnoslos, de contarnos con una precisión extraordinaria las penalidades que padeció *y las que el miedo le hizo pensar que podría llegar a padecer*. Y lo hace explicando con detalle el terror, el dolor y la excitación de los personajes a los que en su obra azota o hace sufrir. ***Y en lo que se refiere a los niños, de la misma manera que los adultos que fueron niños torturados siempre tienen tendencia, para poder excitarse, a repetir las experiencias vividas con otros niños, sean sus hijos o no, Apollinaire no pudo dejar de repetir los sufrimientos padecidos durante su infancia, e incluso muchos más, con sus personajes, sus únicos hijos***. Los asusta, los azota, los tortura, y, con morbosa fantasía, hasta los viola y los mata. No puede controlar su resentimiento ni su recuerdo de la excitación y del miedo infantil, por eso hace daño a los niños, como a los débiles en general, para excitarse reviviendo en ellos lo que sufrió en su infancia, para repetir interminablemente las escenas de violencia que quedaron impresas en su imaginación, y para proyectar sobre estos niños imaginarios la rabia que permanece aún viva mientras escribe. En *Les Onze Mille Verges*, que escribió sin ningún tipo de inhibiciones ya que era una obra clandestina, son muchos los niños torturados que lloran impotentes o que gritan empavorecidos:

“Cornaboeux saisissant le petit garçon lui défonça le fondement au moyen de son braquemart puissant. Mony ne put tenir contre son envie de baiser la petite fille. Il la saisit, la mit à cheval sur ses cuisses et lui enfonça dans son minuscule vagin son bâton vivant. Les deux enfants poussaient des cris effroyables et le sang coulait autour des vits de Mony et de Cornaboeux...le petit garçon à genoux devant Cornaboeux, lui pompait le dard **en pleurant à chaudes larmes**. Mony enculait la petite fille qui se débattait comme un lapin qu'on va égorger” (Pág. 914) (Subrayado por mí).

Más adelante, a medida que el relato se hace más truculento, Apollinaire no tiene inconveniente en ofrecernos un cuadro aún más siniestro, una escena en la que como en la historia de la enfermera polaca, la crueldad, en este caso con un niño, está vinculada al placer:

“Le général Mounine avait fait entrer un petit garçon chinois, tout mignon et apeuré. Le général le déshabilla et lui suça sa quequette grosse à peine comme un jujube. Il le tourna ensuite et fessa son petit cul maigre et jaune. Il saisit son grand sabre et le plaça près de lui. Puis il encula le petit garçon... Et sa pine sortait presque entière du corps de l'enfant chinois pour y rentrer prestement. Lorsqu'il en fut à la jouissance il prit le sabre et, les dents serrées, sans arrêter le culetage, trancha la tête du petit Chinois...” (Pág. 934)

Después vendrá la violación de una niña de pecho:

“la petite fille criait sur le sol. Mony s'en saisit et la démaillottant, embrassa son petit cul rose et sa petite fente grasse et glabre, puis l'appliquant sur son vit et lui fermant la bouche d'une main il la viola; son membre déchira les chairs enfantines...”

Y ya desvanecida hará que la viole su propio padre.¹

Así Apollinaire repite el miedo y el dolor que sufrió siendo niño...

También Sade, de manera muy similar, se complace en violar, azotar y torturar hasta la muerte a los niños. Le gusta verlos sufrir y cuenta cómo sus personajes se excitan a la vista de su dolor:

"Marie amena l'enfant. *Ses larmes coulaient en abondance.* "Oh Monsieur s'écria Sophie en se jetant aux pieds du duc, respectez ma douleur! Je gémiss sur le sort d'une mère qui me fut bien chère et qui est morte en me défendant et que je ne verrai jamais. Ayez pitié de mes larmes." Ah! dit le duc je n'aurai jamais cru que cette scène fût si voluptueuse. Deshabiliez-donc! disait-il en fureur, elle devrait déjà être nue" et Aline qui était dans le sofa du duc *pleurait à chaudes larmes...*

Y tras haber hecho que el duque viole a la niña, Sade termina esta escena diciendo:

¹ No podemos olvidar que Baudelaire también tuvo este tipo de fantasías sobre niños torturados por su propia familia. En “Le reniement de Saint Pierre” muestra a un padre tirano que se deleita con los tormentos que hace sufrir a sus hermanos y a su propio hijo:

"Les sanglots des martyrs et des suppliés
Sont une symphonie énivrante sans doute
Puisque malgré le sang que leur volupté coûte
Les cieux ne s'en sont point encore rassasiés"

l'idée du crime sut toujours enflammer les sens et nous conduire à la lubricité".(*Les 120 journées de Sodome*. Union Général d'éditions. 1975. Pág.152)

Apollinaire, como sabemos, ni preconizó ni ensalzó el crimen, sino todo lo contrario, quería aparecer ante los ojos de todo el mundo como "un honnête garçon". Pero en lo que se refiere a los sufrimientos de los niños, lo que cuenta, tanto en el Marqués como en Guillaume, no es la defensa del crimen o el deseo de honestidad, **sino la repetición de las escenas infantiles**, el recuerdo preciso de un niño que llora "à chaudes larmes" sin que nadie sienta piedad por él, y que en el caso de los dos ese niño no es otro que ellos mismos.

En lo que se refiere a Apollinaire, aún habrá en *Les Onze Mille Verges* otras historias de niños torturados. Cuando Mony es condenado a muerte, el día de la ejecución, después de violar a una niña de doce años "il étrangla la petite fille après lui avoir crevé les yeux"...el mismo suplicio al que Pedro Luis de Gálvez en *La Vie anecdotique* sometió a la rata a la que había domesticado en su calabozo.

Niños martirizados, en los que evoca sin duda lo que fue su propio martirio, que aún le horroriza, pero que sin duda le excita. Pero, cuando más tranquilo, de manera más objetiva, escribe el catálogo publicitario de *Les Onze Mille Verges*, hace alusión a todas las perversiones que aparecen en el libro ("Les scènes de pédérastie, de saphisme, de nécrophilie, de scatomanie, de bestialité...") y, especialmente, a la historia de la enfermera polaca que debe recordarle a su madre...pero no dice ni una palabra sobre los sufrimientos que hace padecer a estos niños, porque le duelen a él mismo, porque las heridas están todavía abiertas en lo más profundo de sí mismo... y si en la borrachera de la escritura puede llegar todo lo lejos que el relato le sugiere, puede horrorizarse y excitarse a sí mismo violando los interdictos más sagrados, cuando escribe más serenamente no es capaz de traspasar los límites del terror y del estremecimiento que le produce torturar a niños.

Son muchos los niños que sufren en la obra de Apollinaire. Unos son pobres y esperan con sus madres emigrantes, que los amamantan en las estaciones, unos trenes que les lleven a lugares lejanos donde los viajeros sueñan con encontrar la riqueza, como ocurre en *Zone*. Otros se desplazan continuamente, van errantes de un sitio a otro, sin rumbo fijo, como los hijos de *Les*

Saltimbanques que aparecen en el manuscrito original. Algunos asisten aterrados a las escenas de violencia de sus padres, como el niño de *Giovanni Moroni*; o se sienten abandonados por ellos, como es el caso de Croniamental.

En la vida real no se tiene noticia de que Apollinaire haya torturado a ningún niño, y conociendo al personaje resulta absolutamente inverosímil que eso hubiera podido suceder. Todo en Apollinaire alcanza la plenitud, el delirio de la excitación, de manera imaginaria. Y en lo que se refiere a las torturas a los niños no podía ser de otra manera. Por supuesto que le excita muchísimo repetir las escenas de castigos, de amenazas y las represiones infantiles, pero para hacerlo inventa con Lou una pirueta sorprendente de las que son habituales en él: imagina que ella es un “petit garçon”, y entonces le somete con saña a la misma represión sexual, sobre todo en lo que se refiere a la masturbación, a la que sin duda él fue sometido durante la infancia. La recuperación de las escenas infantiles es tan interesante que valdrá la pena detenernos en ella exhaustivamente al estudiar la correspondencia con Lou. Pero por ahora, digamos que esa represión, la amenaza a un niño, es una de las maneras que encuentra más efectivas para excitarse.

Apollinaire siente una compulsión irresistible por repetir con sus personajes sus experiencias y sus sufrimientos infantiles, pero sólo en *Les Onze Mille Verges* desciende hasta el fondo del dolor y del miedo y les hace sufrir hasta el paroxismo con los azotes y las torturas que él mismo padeció a manos de su madre o con los que en su angustia imaginó que ella podía hacerle padecer.

Y no puede evitarlo: estos son los fantasmas que pueblan la imaginación de Guillaume y que surgen, que tienen que surgir en sus escritos, aunque muchos de sus críticos piensen que escribe sus libros de exacerbada violencia y de pornografía solamente por razones económicas.

Pero no sólo tiene esta faceta. Otras veces algo prodigioso pasa por la cabeza del poeta. Entonces su imaginación creativa le eleva, le espiritualiza, y en su inspiración asciende hasta un espacio creador que le hace superior; algo que procede de la parte más genial de sí mismo y que sublima todas sus vivencias. Son los momentos en que el poeta sueña con el cielo, el lugar en donde se mueven armónicamente los astros y el sol, al que en otras ocasiones había visto herido,

con el cuello cortado, se convierte en el símbolo del espíritu. Esa es la imagen del poeta que todos queremos retener porque es la que nos fascina, la que le lleva hasta espacios siderales en los que, gracias a la poesía, roza su deseo de espiritualidad y las estrellas:

“Le chemin qui mène aux étoiles
Est pur sans ombre et sans clarté
J’ai marché mais nul geste pâle
N’atténuait la voie lactée

Souvent pour nouer leurs sandales
Ou pour cueillir des fleurs athées
Loin des vérités sidérales
Ceux de ma troupe s’arrêtaient

Et des chœurs porphyrogénètes
S’agenouillaient ingénument
C’étaient des saints et des poètes

Égarés dans le firmament
J’étais guidé par le chouette
Et n’ai fait aucun mouvement” (*Pipe. Le Guetteur mélancolique*, 1908)

Lo que deseamos ver una y otra vez en Apollinaire es la plenitud que muestra en tantos de sus escritos y en la mayoría de los poemas de *Alcools*. Por eso todos sus lectores nos queremos detener en ella, porque hay en esa faceta una madurez intelectual, un razonamiento superior, que nos deslumbra; la forma es magistral, y en el contenido aparece, sin embargo, un algo de su angustia que nos deja solamente entrever su torturado inconsciente, un algo que nos muestra símbolos de su riqueza y de su confusión interior, lo que hace su poesía aún más fascinante, por lo que tiene de misteriosa y de enigmática.

Es el Apollinaire que busca a Lou en las estrellas, o el poeta de la razón que escribe con perfecta composición el magistral poema leído en la boda de André Salmon y tantos otros artículos, poemas y relatos. Es, en definitiva, el autor que sus críticos quieren ver ignorando que existe en él otra faceta más degradada y más morbosa, o que hacen pasar bajo el pretexto de su fantástico sentido del humor. Y él se esfuerza por mantener la faceta elevada, serena e intelectual cara al público. Es el Apollinaire que ha hecho hablar a M.J.Durry durante la guerra de su “tranquilo heroísmo”, o el que llevó al periodista Aurel, por su faceta de hombre razonable vinculado al

trabajo, a escribir un artículo titulado *Les Intellectuels au feu. Les Poètes soldats*, el 13 de enero de 1915 en *Le petit Niçois*, en el que dice sobre él:

“En d’autres cas, la nature sensible de l’artiste le gênant, il doit s’armer contre la compassion pour se durcir comme soldat. Il travaille donc. Et voici un aspect du calme que répand sur le cœur de l’homme ce que j’appellerai le travail de la guerre, aspect donné par Apollinaire, né Polonais, engagé volontaire et poète français. Il n’a pas encore vu le feu; et sur l’artiste impressionnable, le labeur de préparation “dès la caserne” a mis comme une paix régulatrice. Déjà semblerait-il agir, la guerre nous débarrasse de son spectre, les récits tragiques des carnages n’agitent plus. “*Il n’y a plus que nos chevaux et non canons. Le travail remplit tout*, dit le poète. *Et rien, pas même le danger de mort, ne pourrait nous détourner de notre devoir. Je ne crois pas qu’il soit difficile, ou pénible, de mourir dans des conditions merveilleuses où nous met la discipline*”. N’est-il pas admirable de songer que par le seul travail coordonné, et sans qu’il soit besoin même de la valeur, l’homme est déjà mis à l’état de quiétude parfaite du héros, sérénité qui rend l’héroïsme inutile. Comme si à elles seules, la tâche quotidienne, la pauvreté, l’obéissance du soldat impliquaient l’héroïsme. Cela ne pouvait sortir nettement que d’une lettre de poète, c’est-à-dire de l’homme conscient par excellence”

Es el Apollinaire de la razón y del trabajo, el que pretende construir sus escritos sobre un mundo racional, sobre el esfuerzo y la constancia, sin los que nunca hubiera llegado a ser el poeta que fue. Más tarde, en 1917, cerca del final de su vida, defiende los valores religiosos y tradicionales y escribe, esta vez a propósito de la Biblia:

“Pour ce qui concerne l’arbre de la vie, le plus fantastique, le plus littéraire qui soit, puisqu’on le trouve dans le livre des livres, dans la Bible même, j’aurais peine à épuiser la vaste littérature qui existe à son sujet. Qu’il suffise de dire que cet arbre fantastique qui est à la base de toutes nos croyances sacrées, et par conséquent orne nos esprits dès l’enfance” (*Végétaux littéraires et fantastiques. Anec 250*)

Pero, aunque intente dar la imagen de un escritor sensato, racional y conservador, sobre todo cara al público, siempre subsiste en él un fondo de exceso y de violencia que vemos en tantos de sus escritos y que él mismo reconoce en *Zone*:

“J’ai vécu comme un fou et j’ai perdu mon temps”

La violencia y el exceso. Y aún un paso más: otra faceta que está fuera de la razón, una experiencia interior que revela en el poeta una morbosa sucesión de presentes que se deslizan permanentemente hacia el pasado y que se proyectan hacia el futuro transformados, exaltados

por la imaginación que los carga de un contenido de miedo y de angustia muy superior incluso al que realmente correspondía a los sufrimientos pasados que desencadenaron la angustia; son los recuerdos inhibitorios que tienden a asustarle hasta el punto de que imaginará todos los obstáculos futuros como insuperables. La causa de su angustia estará, pues, mucho más que en la realidad, aunque sea tan terrible como la de la guerra, en el propio poeta, en su imaginación que nutre y aumenta la angustia. Pero los problemas y sufrimientos que Apollinaire encontrará a lo largo de su vida, la realidad que le rodea, representarán un papel muy importante: darán a su imaginación, como también he dicho respecto a la guerra, la ocasión de exaltarse y de angustiarse aún más, hasta que llegue un momento en el que él mismo se conducirá, a fuerza de recrearse en su angustia, a la destrucción.

Así la imaginación del poeta, acostumbrada a asustarse de sus propias exageraciones, terminará por interpretar falsamente no solo los peligros pasados sino también cada situación presente y las amenazas futuras. La duración de su angustia, en la medida en que es un fenómeno de la representación imaginaria, no estará limitada, - como la del miedo - a la desaparición de las amenazas. Su angustia es capaz de evocar en cualquier momento el objeto o la situación angustiosa, recuperados del pasado, y de complacerse en los horrores que le esperan. Y a fuerza de jugar con tantas posibilidades que no tienen ningún fundamento, su imaginación pierde la facultad de prospección. Se evade en lo imposible y se pierde en lo irreal.

A esta representación corresponden tantos relatos de sadismo y de terror, eróticos o no, que salen de la pluma del poeta. Se complace en las situaciones de angustia y de dolor que crea, transforma y aumenta sin cesar. Las experiencias de encierro, de descenso a un lugar oscuro, como las del *Enchanteur pourrissant*, están entre sus favoritas. Para darse miedo desciende a los siniestros lugares imaginarios que llenan su inconsciente. Así, por poner algún ejemplo, entre tantos como podríamos citar, está la historia de Pedro Luis de Gálvez en *La Vie anecdotique*, escrita en 1913, en la que Apollinaire nos cuenta la vida de este gaditano condenado a catorce años de trabajos forzados en el penal de Ocaña. Sobre una historia real, Apollinaire, como hace con frecuencia, organiza otra aún más trágica en la que inflige al condenado sufrimientos mucho más penosos de los que sin duda sufrió y le hace encontrar soluciones extrañas a sus penas. Pero veamos cómo nos cuenta la situación en que su imaginación ha puesto a Pedro Luis de Gálvez:

“On l’enchaîna par la jambe gauche dans un cachot. La chaîne scellée au mur n’avait pas cinquante centimètres de long. J’ai vu les jambes de Pedro Luis de Galvez. La gauche, qui porta la chaîne, est trois fois plus grosse que la droite. Il resta dans le cachot deux nouvelles années couché sur le sol humide et passant le temps à apprivoiser les rats.... Parmi les rats qu’avait dressés Pedro Luis de Gálvez il s’en trouvait un auquel il avait crevé les yeux...”(Pág. 132)

Detalles precisos, asombrosos, que llenan sus historias de horror. Como la que veremos también en *La Vie anecdotique*, la de un irlandés que comía públicamente, como un espectáculo, perros y gatos vivos empezando por la cabeza...o la de *Que Vlo-ve?*, en *L’Hérésiarque et Cie*, en la que dos hombres luchan entre sí hasta que uno de ellos perfora al otro con un cuchillo *la raie culaire*. O la del Lord inglés que vive solo con un loro que repite interminablemente las últimas palabras que dijo su mujer antes de que la matase... Una de las historias de terror más representativas de este juego de Apollinaire con el miedo y la angustia es el relato *La Lèpre*, de *L’Hérésiarque*, comentado de manera muy acertada por Daniel Delbreil, que dice:

“Ormesan se retrouve prisonnier de sa chambre, mais surtout d’un espace et d’un temps nés de sa peur...l’univers d’épouvante de *La Lèpre* est une création du héros lui-même, le fruit de sa conscience. D’Ormesan est prisonnier d’une peur qu’il a lui-même forgé”.(*Regards sur Apollinaire conteur*. Actes de Stavelot, 1973. Pág 51).

Exactamente lo mismo que su autor, que alimenta sus propios terrores y lleva su angustia hasta el paroxismo.

A partir de ahí no pueden sorprendernos algunas de las historias que ya hemos visto, que nos llenan de espanto por el realismo que el poeta les da y por los sufrimientos y torturas que hace padecer a los personajes. Un mundo de violencia sin el que Apollinaire no parece sentirse vivo.

Esta es una de las características esenciales de Apollinaire, como él describe tan bien a propósito de la enfermera polaca, la contradicción: bestia y ángel. Y se deja ir en los dos sentidos hasta perder la conciencia de la realidad. En la contradicción encuentra la voluptuosidad, en la contradicción se encuentra entero a sí mismo en una distancia contemplativa que lo llena, aparentemente, de placer. Pero no llega nunca a un centro armónico de su personalidad, es decir, a un punto indefinible en el que se puedan conciliar sus antinomias.

Apollinaire se entrega en sus personajes a la bestialidad y a la violencia con la misma intensidad que a la poesía más espiritual y más romántica. Muchos de sus críticos, sin embargo, inscriben sus escritos obscenos y tenebrosos en el terreno del humor ingenuo, como dice por ejemplo Marcel Adéma:

“Rien de morbide dans son érotisme, simplement le goût du plaisir, l’accomplissement sans hypocrisie d’un acte éminemment utile à l’équilibre humain en général et au sien en particulier” (O.c. Pág. 125)

O Raymond Jean:

“ce qui frappe dans le libertinage tel que le conçoit Apollinaire, c’est son aspect farceur...le poète d’“Alcools”...semble chercher avant toute autre chose une occasion d’énorme et naïf amusement dans l’érotisme le plus délibéré”.(O. cit.pág. 116)

Y también eso es verdad; el poeta tiene un aspecto muy burlón, y muchas regresiones infantiles; pero no es sólo eso, sino que lo une todo, lo superpone, lo vive a la vez: el horror y la espiritualidad, el mal, la perversión, la risa, la burla, el miedo y la angustia; todo junto al supremo bien: la poesía, que libraré incluso de su prisión a Pedro Luis de Gálvez. Una mezcla de deleitación, de picardía, de malicia y de brutalidad que le es típica y que le hace pervertir lo que es sublime, como intenta pervertir a la inocente Madeleine:

“Je t’ai parlé de devoir il y a quelques jours et songe bien à quel point il peut changer le vice en vertu, le mal en bien puisque grâce au devoir l’homicide qui est le plus grand crime peut devenir la prouesse! Songe donc à quel point il peut changer en qualités, en actes délicieux les vices quand il ennoblit, ce devoir, ces rites charmants et pacifiques de l’amour...” (Carta a Madeleine de 8 de septiembre de 1915)

y sublimar lo que es perverso, como hace con Lou, la casquivana y aventurera Lou, a la que en ocasiones canta poemas de gran elevación espiritual, como el que le escribe el 15 de mayo de 1915, cuando ella ya le ha dejado por su amante Toutou:

“Comme si la prairie était le miroir du ciel
Étoilé
Et justement un ver luisant palpite
Sous l’étoile nommée Lou
Et c’est de mon amour le corps spirituel
Et terrestre
Et l’âme mystique

Et céleste..."

Así, el resultado es doblemente sorprendente: la realidad de Lou se le vuelve extranjera; la conoce, sabe de sus vicios, pero paradójicamente la escoge para simbolizar lo contrario de lo que representa, es decir, el cielo donde se mueven armoniosamente los astros; y así la convierte en lo opuesto de lo que ella es, es decir, en símbolo del espíritu y de la armonía. Lou, con la que comparte perversiones, simboliza en este poema la antítesis de las regiones subterráneas que le dan miedo, y de figura maléfica que también es para él con frecuencia, la eleva a través de su poesía y hace de ella una imagen mítica y benéfica.

En muchos pasajes encontramos sus totales y macabras contradicciones. Pero quizá el más espeluznante es el del coche cama con el siniestro Cornaboeux, en *Les Onze Mille Verges*, en donde el poeta describe una escena de asesinato, de necrofilia sangrante y de inmundicia seguida de una bella descripción bucólica:

"Cornaboeux avait retourné le cadavre de Mariette dont la face violette était épouvantable. Il écarta les fesses et fit péniblement entrer son énorme vit dans l'ouverture sodomitique. Alors il donna libre cours à sa férocité naturelle. Ses mains arrachèrent touffes par touffes les cheveux blonds de la morte. Ses dents déchirèrent le dos d'une blancheur polaire...un peu avant de la jouissance il introduisit sa main dans la vulve, et y faisant entrer tout son bras, se mit à tirer les boyaux de la malheureuse. Au moment de la jouissance il avait déjà tiré deux mètres d'entrailles et s'en était entouré la taille comme d'une ceinture de sauvetage...Cornaboeux se leva en sanglant...Il désigna Estelle dont les yeux dilatés contemplaient avec horreur le spectacle immonde. "C'est elle qui est cause de tout", déclara-t-il. "Ne sois pas cruel, dit Mony, elle t'a donné l'occasion de satisfaire tes goûts de nécrophile". Et comme on passait sur un pont, le prince se mit à la portière pour contempler le panorama romantique du Rhin qui déployait ses splendeurs verdoyantes et ses larges méandres jusqu'à l'horizon. Il était 4 heures du matin; des vaches paissaient dans les prés, des enfants dansaient déjà sous des tilleuls germaniques. Une musique de fifres, monotone et mortuaire annonçait la présence d'un régiment prussien et la mélodie se mêlait tristement au bruit de ferraille du pont et à l'accompagnement sourd du train en marche. Des villages heureux animaient les rives dominées par les burgs centenaires et les vignes rhénanes étalaient à l'infini leur mosaïque régulière et précieuse". (Pág. 911).

Escenas como éstas han llevado a R. Jean a reconocer, aunque antes hubiera dicho que Apollinaire "semble chercher avant toute autre chose une occasion d'énorme et naïf amusement", que:

“Quelque chose de différent pourtant apparaît avec des personnages malfrats sortis tout droit des “Mystères de Paris”...qui au moins dans un des épisodes particulièrement orgiaques du livre (*Les Onze Mille Verges*) introduisent une note de violence sanglante” (O.c. Pág. 140)

e incluso considera que en cuestiones de violencia “il a parfois la main un peu lourde”¹.

Pero observemos la curiosa similitud del final de esta escena con uno de los poemas más románticos del poeta, *Mai de Alcools*:

“Sur le chemin du bord du fleuve lentement
Un ours un singe un chien menés par des tziganes
Suivaient une roulotte traînée par un âne
Tandis que s'éloignait dans les vignes rhénanes
Sur un fifre lointain un air de régiment”

E incluso con *Le vin de l'assassin* de Baudelaire, en donde un borracho que acaba de ahogar a su mujer exclama:

“Autant qu'un roi je suis heureux
L'air est pur, le ciel admirable” (*Les Fleurs du Mal* CVI)

y dice que se encuentra “sans peur et sans remords”. Tampoco es extraño encontrar en Baudelaire muchas de las contradicciones que aparecen en la obra de Apollinaire, es decir la transición, a veces inmediata, desde la pornografía o la crueldad más abyecta, a un deseo y a una manifestación muy espiritual de elevación, tal como encontramos en *Elevations*, donde Baudelaire señala que se había asignado como meta “les vastes cieux enchantés”, deseo de ascenso que vemos también con frecuencia en Apollinaire.

En realidad, tanto Baudelaire como Apollinaire son dos personas llenas de miedo y de dolor que, porque creen que lo merecen, se hacen sufrir a sí mismos o hacen sufrir a sus personajes, principalmente a las mujeres, para transferirles y liberarse de su propio miedo y de su propio dolor.

¹ O.c. Pág. 137

También cuando Egon, uno de los personajes de *Les Onze Mille Verges*, es perforado por el ano hasta la muerte en medio de los peores suplicios, Mony se dirige a la amante del condenado diciéndole: "en ce moment les cerisiers sont en fleur au Japon, des amants s'égarent dans la neige rose des pétales qui feuillotent", para inmediatamente después reventarle la cabeza con su revolver, de tal manera que "la cervelle de la petite courtisane jaillit au visage de l'officier". (*Les Onze mille Verges*, P. 930)

Observemos de nuevo la similitud con otro párrafo del poema *Mai*:

"Or des vergers fleuris se figeaient en arrière
Les pétales tombés des cerisiers de mai"

Las mismas palabras, las mismas ideas, en contextos absolutamente diferentes; igual que ocurre con poemas dedicados con el mismo título y semejante contenido a Lou y a Madeleine, que compararé más adelante.

Incluso en sus relaciones con la Religión, como ya he dicho al hablar de la oposición entre las imágenes de mujeres perversas y la imagen pura de la Virgen María, Apollinaire es contradictorio: unas veces blasfema y degrada con obscenidad todo lo sagrado y lo divino, como ocurre durante la violación de Egon en *Les Onze Mille Verges*, donde los soldados que lo sodomizaban cantaban mientras tanto himnos religiosos, o tantas otras blasfemias y locuras que se le ocurren a lo largo de sus relatos. Pero otras veces pone en boca de un Abad una plegaria (*L'Enchanteur pourrissant*), o se encomienda a Dios o a la Virgen en los momentos de angustia, como ocurre cuando se ve encerrado en *La Santé*:

"Que deviendrais-je ô Dieu qui connais ma douleur
Toi qui me l'as donné
Prends en pitié mes yeux sans larmes ma pâleur
Le bruit de ma chaise enchaînée"

Sin embargo, no se atreve a recoger en *Alcools* algunos de los versos religiosos que escribe en "La Santé", y que ya he comentado anteriormente:

“Je viens de retrouver la foi
Comme aux beaux jours de mon enfance
Seigneur agréez mes hommages
Je crois en vous je crois je crois

Vierge plus douce que le sucre
Vierge qui m’avez protégé
Et je viens de dire un rosaire
Avec mes doigts pour chapelet
O Vierge Sainte écoutez-les
Écoutez mes pauvres prières”

También escribe a Madeleine durante la guerra a propósito de sus creencias religiosas:

"J'oubliais d'ajouter que j'ai les mêmes sentiments religieux que tu as et j'ai sur moi les médailles que maman m'a attachées au cou étant enfant" (Carta de 3 de septiembre de 1915)

y le dice: “Je n’aime pas le malsain” (20.10.15)

y después de escribir cartas obscenas a Lou le pide constantemente que rece por él:

"Prie pour moi ma gosse adorée afin que je supporte tout" (Carta de 7.1.15)

Pero Apollinaire es consciente de este problema. Y él mismo no sabe muy bien quien es. Todas sus creencias espirituales y sus rabias y violencias se enfrentan dentro de él hasta el punto de que esta contradicción interior será también la causa más profunda de su angustia y de su desconcierto. Intenta recomponer todos los rasgos de su imagen y se siente perdido en lo que cree que es su perversidad sin límites o su alma siniestra. Quizá esa es la razón por la que firma sus primeros escritos con el seudónimo de “Guillaume Macabre”, se llama a sí mismo “monstre” en *Le Poulpe* de *Le Bestiaire*, como hemos visto, o se ve en la imagen de un loco en *Le passant de Prague* (*L'Hérésiarque et Cie* P. 89):

"Dans la chapelle où l'on couronnait les rois de Bohême, où le saint roi Wenceslas subit le martyre, Laquedem me fit remarquer que les murailles étaient de gemmes, agates et améthystes. Il m'indiqua une améthyste "voyez, au centre, les veinures dessinent une face aux yeux flamboyants et fous. On prétend que c'est le masque de Napoléon". "C'est mon visage, m'écriai-je, avec mes yeux sombres et jaloux. Et c'est vrai. Il est là, mon portrait douloureux près de la porte de bronze où pend l'anneau que tenait saint Wenceslas quand il fut massacré. Nous dûmes sortir. J'étais pâle et malheureux de m'être vu fou, moi qui crains tant de le devenir"

Imagen que volverá en *Zone*: "Epouvanté tu te vois dessiné dans les agates de Saint-Vit. Tu étais triste à mourir le jour où tu te vis". Desgraciado, delirante y devorado por la angustia. Así se ve y esa que hace de sí mismo es, probablemente, junto a su genialidad, la mejor descripción que nunca se ha hecho del poeta.

El miedo a las mujeres, el peligro de la castración y la sangre

Su primer contacto con la realidad se produce a través de su madre en la contradicción, en la violencia y en el miedo. Por eso no es de extrañar que sintiera miedo hacia la vida y hacia las mujeres. Un miedo que él aumenta con sus fantasías y que permanece como un fantasma constante en su obra. Así lo vemos en *Les colchiques* de *Alcools*:

"Le pré est vénéneux mais joli en automne
Les vaches y paissant
Lentement s'empoisonnent
Le colchique couleur de cerne et de lilas
Y fleurit tes yeux sont comme cette fleur-là
Violâtres comme leur cerne et comme cet automne
Et ma vie pour tes yeux lentement s'empoisonne

Les enfants de l'école viennent avec fracas
Vêtus d'hoquetons et jouant de l'harmonica
Ils cueillent les colchiques qui sont comme des mères
Filles de leurs filles et sont couleur de tes paupières
Qui battent comme les fleurs battent au vent dément

Le gardien du troupeau chante tout doucement
Tandis que lentes et meuglant les vaches abandonnent
Pour toujours ce grand pré mal fleuri par l'automne"

¿Qué simbolizan esas flores, esas "colchiques"? y ¿de quien son esos ojos que envenenan lentamente al poeta? A primera vista, se diría que el poema está dedicado a una mujer, a una amante, como todos los poemas de amor de la literatura universal. Pero una vez más Apollinaire nos desconcierta con ese verso en el que dice que "les colchiques sont comme des mères"...¿por qué Guillaume vuelve a la palabra "mère" en este poema? ¿acaso porque las flores son venenosas?. De todas formas, ya habíamos visto antes el veneno en una mujer a la que

Apollinaire atribuye muchas de las características de su madre, es decir, en la Angélique de *L'Enchanteur Pourrissant*, que muere con “un dernier rôle vénérioux”, un neologismo que usa el poeta, como ya he dicho, compuesto de “vénérien” y de “vénéneux”; pero también hemos visto ese poder de muerte en las otras mujeres maléficas del *Enchanteur*, todas ellas con atributos maternos...

M. J. Durry dice muy acertadamente en su comentario sobre este poema:

“Empoisonnement, palpitation convulsive, folie vont de pair, et la dernière strophe suggère que si les troupeaux peuvent quitter le pré toxique, le poète ne peut pas abandonner l'être dont il sent en lui couler le poison”

Un ser que, en mi opinión, o es su madre o le evoca a su madre.

Todas las vivencias de su infancia y la relación con su madre hacen de Apollinaire una persona muy compleja llena de atracción y pánico hacia las mujeres; ya lo hemos visto anteriormente y lo veremos en muchas más ocasiones.

Y de la misma manera que Zola (con quien también tiene numerosas similitudes, aunque sólo sea el miedo a las mujeres) comparaba a Nana con una mosca que producía la podredumbre y la muerte, Apollinaire compara el lunar en el pecho de Toné, “la jolie brune” que aparece al principio de *Les Onze Mille Verges*, con una mosca asesina. No parece evidente que un lunar, un simple lunar, evoque el miedo a la muerte, hasta que nos damos cuenta de la confusión entre la excitación, el deseo y el miedo que se produjo en la infancia de Apollinaire, en el momento en que aparece la conciencia de sí mismo vinculada a su deseada y temida madre. La polaca de sonrisa “angélique”, “la jolie fille de la noblesse polonaise” también tenía un lunar en un lugar muy erótico y preciso:

“Elle tomba sur le sol remuant sa croupe de salaude qu'un grain de beauté relevait” (*Les Onze Mille Verges*, p. 940).

Excitación, deseo, miedo...e incluso amenaza de muerte. Apollinaire no elige por casualidad, aunque no fuera consciente de ello, las zonas erógenas de Toné y de la enfermera polaca para situar los lunares, las moscas asesinas.

La violencia, el miedo, y también el peligro de la castración, como veremos más adelante, están tan arraigados en Apollinaire que contaminan toda su existencia y toda su obra y que adquieren, incluso, una dimensión cósmica. Así dice en la última frase de *Zone (Alcools)*:

"Soleil cou coupé"

O en *Fiançailles*, también de *Alcools*:

"Il vit décapité sa tête est le soleil
Et la lune son cou tranché..."¹

En *Passion*, publicado en *Le Festin d'Esope*, la sangre y la violencia llevan al mundo, e incluso a un Cristo indiferente, la muerte a través del sol que también muere:

"Au couchant où sanglant et rond comme mon âme
Le grand soleil païen fait mourir en mourant
Avec les bourgs lointains le Christ indifférent"

Una sangre y una herida cósmica y sangrante que también vemos en el poema *A Madeleine*

"Qu'il serait temps que s'élevât cette harmonie
sur l'Océan sanglant de ces pauvres années
où le jour est atroce où le soleil est la blessure
pour où s'écoule en vain la vie de l'Univers" (Enviado a Madeleine el 30 de agosto de 1915):

Imágenes obsesivas que volverán una y otra vez a lo largo de su obra; en este último poema encontramos una metáfora, el océano sangrante, que ya habíamos visto en *L'Enchanteur Pourrissant* con referencia a la mujer, a la "dame du lac": "*Elle c'est...l'océan jamais calme, le*

¹ Freud en *La vie sexuelle*, (Pág. 79), dice: "Nous savons bien que la décapitation est le substitut de la castration".

sang répandu”¹. La mujer, el océano y la sangre aparecen juntos en las fantasías de Apollinaire como expresión de la máxima violencia. Bachelard en *L'eau et les rêves* dice a propósito del océano desencadenado: “Il reçoit toutes les métaphores de la furie, tous les symboles d'animaux de la fureur et de la rage” y cita a Michelet que en *La Mer* dice:

“Toute jeune imagination voit dans la violence des vagues une image de guerre, un combat, et d'abord s'effraye. Puis observant que cette fureur a des bornes où elle s'arrête, l'enfant rassuré hait plutôt qu'il ne craint la chose sauvage qui semble lui en vouloir. Il lance à son tour des cailloux à la grande ennemie rugissante”.

También Apollinaire ve en el océano una imagen de guerra, una violencia que le asusta, por eso no duda en utilizar esta metáfora en el poema a Madeleine para expresar la violencia de la guerra, y también en *La petite auto*, escrito en el momento de la declaración de ésta: “Océans profonds où remuaient les monstres”.

Pero ahora lo más interesante es la conexión que existe entre el océano, la mujer y la sangre en la imaginación del poeta, una conexión que aparece ya en *L'Enchanteur pourrissant*, como hemos visto más arriba. ¡Cuanta agitación, cuanta furia en ese océano y en la sangre derramada que Apollinaire ve en la mujer! y sin embargo, cuando escribe *L'Enchanteur* no había tenido aún ninguna amante...El océano, imagen de furia, y de violencia se tiñe de sangre cuando Apollinaire habla de la “dame du lac”, cuando Apollinaire habla de la mujer. Marie Bonaparte en su obra *Edgar Poe* ve a la madre en la sangre: “le sang avant même le lait, en son temps nous nourrit, celui de notre mère, laquelle neuf mois nous héberge”. También el océano y la sangre están unidos emocionalmente en la imaginación del poeta a su violenta madre.

Océanos tumultuosos y sangre en toda su obra, demasiada sangre para que no denote la violencia que rodeó su existencia, para que no denote también su sufrimiento por la pérdida lenta de la vida y su sensación de sacrificio, y que está presente desde los primeros escritos, en el Merlin de *L'Enchanteur pourrissant*, que suda sangre, hasta en el resto de sus relatos y poemas. Pero esencialmente la violencia y la sangre están vinculadas en su obra a la mujer. De la mujer procede la violencia y la sangre; ella está llena de sangre. Y con ese mensaje termina *L'Enchanteur*, con la imagen de una mujer que sangra:

¹ Pág. 71.

“La dame, à quelques pas du tombeau hésita tandis que coulaient le long de ses jambes les larmes rouges de la perdition.
Mais, soudain, la dame du lac s’élança, et, laissant derrière elle une traînée de sang courut longtemps sans se détourner”

En la versión anterior publicada en *Le Festin d'Ésope* el texto es más espontáneo, menos elaborado que este texto definitivo (no olvidemos que Apollinaire eliminó muchas de las confesiones autobiográficas para esta nueva publicación), y por eso es más intenso y expresivo:

“La dame du lac pâlit, se dressa et souleva en hâte impudique sa tunique blanche, car entre ses cuisses coulait en effet le sang menstruel qui aurait taché le lin immaculé...
Au fond du tombeau, la voix de l’enchanteur gémissait des sons inarticulés. la dame du lac attristée et sanguinolente, connaissant la mauvaiseté des femmes, à cause de menstrues, s’éloignait de la tombe...
La dame, à quelques pas du tombeau, s’arrêta tandis que coulaient sur ses cuisses avant de s’étaler sur le sol, les gouttes rouges de sang épais”

En este primer texto la sangre toma la consistencia que tuvo originariamente en la imaginación de Apollinaire, es *espesa*, es una sangre menstrual cargada de contenido violento, de podredumbre y de muerte, como podrido está el encantador y amenazado de muerte. Es una sangre concentrada que sale de las entrañas violentas de la mujer y baja por sus piernas ofreciéndonos una imagen que debió ser fascinante y repulsiva al mismo tiempo para Apollinaire. ¿Qué imaginaría el poeta dentro de aquella mujer para hacer salir de ella la sangre espesa?. Su imaginación es tan portentosa y delirante que cambia la consistencia de una sustancia normalmente líquida en materia espesa, porque la ve cargada de tal masa violenta que la hace pesada, como si estuviera muerta, como si se hubiera coagulado al derramarse. La sangre menstrual espesa sale de la mujer lenta y misteriosamente, como una sangre maldita, como una sangre concentrada, podrida y portadora de muerte. Es la misma sangre a la que un “druide”, “le premier druide”, había hecho ya alusión en el segundo capítulo:

“Le sang des femmes corrompait l’air dans ma demeure”

Es, además, una sangre que *mancha* (“le sang menstruel qui aurait taché le lin immaculé”), porque la mancha, la contaminación, es uno de los efectos esenciales de la violencia.

En *Merlin et la vieille dame* el poeta reconoce ya claramente la imagen maternal en la sangre menstrual derramada, aunque no necesitaba decirnos que también al describir a “la dame du lac” tenía a su madre en la cabeza, porque nos da tantas indicaciones de que ve en ella a su madre que la alusión directa era inútil. En este poema la sangre menstrual adquiere una dimensión cósmica que contamina de violencia al universo y también al poeta, que se reconoce fruto de esa sangre:

“Le soleil ce jour-là s’étalait comme un ventre
Maternel qui saignait lentement sur le ciel
La lumière est ma mère ô lumière sanglante
Les nuages coulaient comme un flux menstruel”

Y a partir de esta imagen de sangre maternal y menstrual, ve a todas las mujeres ensangrentadas, como dice en *Zone*:

"Aujourd'hui tu marches dans Paris les femmes sont ensanglantées..."

O en *La Chanson du Mal-Aimé*:

"Au tournant d'une rue brûlant
De tous les feux de ses façades
Plaies du brouillard sanguinolent
Où se lamentaient les façades
Une femme lui ressemblant"

La sangre, como dice René Girard, es símbolo de violencia y pide venganza:

“Tant que les hommes jouissent de la tranquillité et de la sécurité, on ne voit pas le sang. Dès que la violence se déchaîne, le sang devient visible; il commence à couler et on ne peut plus l’arrêter, il s’insinue partout, il se répand et s’étale de façon désordonnée. Sa fluidité concrétise le caractère contagieux de la violence. Sa présence dénonce le meurtre et appelle de nouveaux drames. Le sang barbouille tout ce qu’il touche des couleurs de la violence et de la mort. C’est bien pourquoi il “crie vengeance”. (*La violence et le sacré*, Grasset 1972, p. 55):

La sangre y la violencia piden venganza, una venganza que está implícita en las dos metáforas del océano y de la sangre, a las que Guillaume otorga una fuerza especial combinándolas, presentándolas superpuestas, entremezclándolas. A partir de la primera obra, a partir del

Enchanteur, en que nos habla de la mujer como el océano jamás tranquilo, como la imagen de la sangre derramada, la venganza ya está en la imaginación del poeta, una venganza que tomará forma a lo largo de su vida y de su obra. Como decía Michelet respecto al mar embravecido “l’enfant hait la chose sauvage qui semble lui en vouloir et lance des cailloux à l’ennemie rugissante”. También Apollinaire odiará a su madre, aunque diga que la adora, odiará a la enemiga “rugissante”, a la mujer que ululaba y que gritaba. Por eso se vengará, aunque no en ella, porque la tiene miedo, porque no se atreve, pero se vengará desesperadamente, o intentará vengarse, con sus personajes, con sus amantes e incluso y también cruelmente consigo mismo.

La sangre está presente en toda la obra del poeta, sangre derramada por todas partes...y no puede alejar esa imagen de su cabeza, porque como la violencia le fascina, aunque le produzca al mismo tiempo, igual que la guerra, un miedo profundo. Es una sangre con la que quiere expresar la violencia que desde niño amenaza su integridad y su vida, una sangre que contamina su existencia, el cosmos e incluso sus sueños:

"Le stigmaté sanglant des mains contre les vitres
Quel archer mal blessé du couchant le troua..." (*Alcools*, "Palais")

"Mes beaux rêves mort-nés en tranches bien saignantes" (*Alcools* "Palais")

"Le paysage est fait de toiles
Il coule un faux fleuve de sang" (*Vitam impendere amor*)

"Les têtes coupées qui m'acclament
Et les astres qui ont saigné
Ne sont que de têtes de femmes" (*Le Brasier*)

Una sangre, un sacrificio, en el que también está implícita la castración, que angustia a Guillaume desde la infancia:

"Enfant aux mains coupées parmi les roses oriflammes" (*Visées*, Enviado a Madeleine el 30 de junio de 1915)

En *Les Onze Mille Verges* la sangre sale a borbotones, de una manera primitiva, terrible, sin inhibiciones, donde quiera que se mire: de las nalgas mordidas (“la rage voluptueuse aidant, il se mit à mordre la fesse droite. La jeune femme poussa un cri de douleur. Les dents avaient pénétré et un sang frais et vermeil vint désaltérer le gosier oppressé de Mony. Il le lapa, goûtant

son goût de fer légèrement salé”), de las partes mutiladas (“elle mordit Mony à l’oreille si fort que le morceau lui resta dans la bouche...cette blessure dont le sang coulait à flots, semblait exciter Mony”)... “Culculine s’évanouit en mordant violemment la bitte de la Chaloupe. Il poussa un cri de douleur terrible, mais le gland était détaché...La Chaloupe perdait tout son sang”), de la cabeza de un niño decapitado (“Le général trancha la tête du petit Chinois dont les derniers spasmes lui procurèrent une grande jouissance tandis que le sang jaillissait de son cou comme l’eau d’une fontaine”), de las carnes flageladas, (“le sang coulait non seulement de l’oreille, mais aussi de chaque marque laissée par le fouet cruel”), del cuerpo de Egon empalado en una estaca de hierro (“un sang sombre formait une mare au pied du pal”), de los soldados heridos (“On apporta un blessé horrible à voir. Sa face était sanglante et sa poitrine ouverte...L’homme-tronc n’était pas mort; il saigna abondamment par les moignons des quatre membres”) o de una niña a la que Mony viola (“Il entra en fureur érotique et son vit pénétra enfin dans la petite fille, ravageant enfin ce pucelage, faisant couler le sang innocent”).

Pero no sólo en *Les Onze Mille Verges* hay sangre derramada, sino en la mayoría de los relatos, en los que aparece siempre como símbolo de violencia y con frecuencia también de erotismo. La sangre aparece por todas partes, en los lugares más insólitos; en *Le Roi-Lune*, uno de las historias de *Le Poète assassiné*, en la sala subterránea en la que se encontraba el rey, Guillaume ve “à certaines places du dallage, des flaques de sang”... y en *La Fin de Babylone* nos da una imagen decadente y repugnante de los jóvenes ricos de Babilonia qui “se grisaient de sang”:

“Les jeunes riches de Babylone devisaient à l’intérieur des boutiques. Avec leurs joues fardées, leurs yeux noircis, leurs lèvres peintes, leurs barbes dégoûtantes de nard, ils paraissaient mieux à leur place ici que sur ces champs de bataille où leur race s’était illustrée. Ces hommes-là étaient cependant les mêmes qui se grisaient de meurtres, de crimes et de tortures; ces buveurs de liqueur à la rose étaient cependant les mêmes qui se grisaient de sang” (Pág. 622)

Por todas partes imágenes siniestras y llenas de sangre. Son tantos los pasajes en los que aparece la sangre que sería imposible exponerlos todos en este estudio.¹

¹ También Sacher-Masoch expresa una tensión angustiosa con una imagen de sangre. Así lo vemos al final de *La Vénus à la fourrure*, en donde la sangre parece estar presente en una escena de violencia en la que el protagonista va a ser azotado salvajemente por su rival:

“Un grand feu crépite dans la cheminée, une lampe jette sa lumière rouge, la pièce semble baignée de sang...” (O.c. Pág. 240)

Margaret Davies, en su excelente artículo *Le médaillon toujours fermé*, comenta de manera magistral los poemas que Apollinaire dedicó con este título a Marie Laurencin durante la guerra, y que envió a ella, a Madeleine y también a Lou. De los siete poemas que forman esta composición, el que me interesa ahora es *Le refus de la colombe*, a causa del comentario de M. Davies sobre la sangre. El poema dice en la segunda estrofa:

“Si la colombe poignardée
Saigne encore de ses refus
J'en plume les ailes: l'idée
Et le poème que tu fus” (Enviado a Madeleine el 3 de septiembre de 1915)

Más que lo que M. Davies ve en este poema, lo que me parece interesante en este contexto es que dice: *Le sang s'associe toujours chez Apollinaire à l'amour devenu mauvais. Mais surtout ce sang qui coule indique une mort très proche* (Revue des lettres modernes. Nos. 450-445. 1976. Pág. 87).

Aparte de la cuestión de la muerte, que es evidente, y que sin duda para el poeta se refiere sobre todo a su propia muerte, a su propio sacrificio, me parece más oportuna la opinión de René Girard que ve en la sangre una violencia que clama venganza. Pero esta idea de M. Davies no deja de ser acertada, ya que en el origen de la violencia de Apollinaire hay sin duda un mal amor, **el mal amor de su madre**, que contaminó con imágenes de violencia y de erotismo las relaciones entre ellos, todos los amores sucesivos del poeta, sus fantasías y sus metáforas poéticas. Por eso pienso que más que en “l'amour devenu mauvais”, que es el caso de su amor con Marie Laurencin, al que se refiere este poema, la sangre se asocia en Guillaume a lo que fue desde el principio el mal amor, desde su nacimiento, e incluso desde antes de su nacimiento.

Pero, ¿no podrá Apollinaire escapar a esa sangre que le persigue en todos sus escritos? Aparentemente no, porque la sangre aparece por todas partes y sin retenciones, como hemos visto en *Les Onze Mille Verges*; se le escapa de todas las fantasías y perversiones que en otros relatos no se atreve a exponer. También en la *Onirocritique*, que escribe a la manera surrealista, como un conjunto de imágenes inconexas que parecen salir directamente del inconsciente, la

sangre tenía que estar, naturalmente, presente. Ya en la primera página, en la tercera línea, encontramos una confesión dolorosa teñida de rojo:

“J’aperçus alors sur ma main des taches cramoisies”

como si su mano estuviera ya contaminada de violencia, puesto que la sangre, como dice René Girard, “barbouille tout ce qu’il touche des couleurs de la violence”. También de sus manos surge en *Zone* otra confesión dolorosa, profunda y desgarrada:

“Tu n’oses pas regarder tes mains et à tous moments je voudrais sangloter”

Pero ¿qué tienen sus manos para que no se atreva a mirarlas?... que están cortadas, sangrando, “enfant aux mains coupées...” Son sus manos cortadas, sacrificadas, durante la infancia. En el borrador de este poema, según dice Robert Couffignal, había escrito primero:

“Je n’ose pas regarder la croix...”(O.c. Pág. 163)

para pasar después de las manos estigmatizadas de Cristo en la cruz, a las suyas, a su propio sacrificio.

Son confesiones sinceras y coherentes, como sincero es el dolor que realmente sufrió durante toda su vida y que en *Zone* le hace llorar. No se atreve a mirar ni sus manos manchadas de sangre, cortadas cuando era un niño, ni la imagen que ve de sí mismo en las ágatas de la catedral de Praga, por eso llora, porque se considera incompleto, indigno y violento y porque cree que está loco.

Y para calmar tanta violencia, para su purificación, imagina con frecuencia el derramamiento de sangre como inmolación, como sacrificio, una fantasía que volverá en sus obras en numerosas ocasiones: su sacrificio o el de Cristo:

“Le sang de votre Sacré-Coeur m’a inondé à Montmartre” (*Alcools, Zone*)

El mismo se compara en cierto sentido con Cristo y se considera una víctima inocente que tiene que sufrir por el bien del mundo, por el bien de los demás. Pero ya lo veremos con detalle en el siguiente capítulo.

El sacrificio le es familiar; desde niño se ha encontrado a sí mismo en el dolor, en el sacrificio y en la falta de amor, lo que le ha producido un frío profundo en el corazón, como dice en *La Chanson du Mal-aimé*, en donde compara sus sufrimientos con el de los mártires que fueron condenados a morir de frío en un estanque helado:

"J'ai hiberné dans mon passé
Reviennne le soleil de Pâques
Pour rechauffer un cœur plus glacé
Que les quarante de Sébaste
Moins que ma vie martyrisés"

Es un frío y un martirio que comenzó en la infancia del poeta y que vuelve a encoger su corazón cada vez que sufre de desamor a causa de una mujer o cada vez que siente angustia y miedo, como en la guerra. Muchos años después de haber escrito este poema, confiesa a la prima de Lou, Edmée de Marotte de Montigny, la "Mémée" a la que hace alusión con frecuencia en la correspondencia, algunos de los acontecimientos dolorosos que condicionaron su infancia. No se atreve a hablar mal de su madre, pero le cuenta, según el testimonio de Madeleine Boisson que:

"il était enfant illégitime et savait que son père était italien; il avait un frère. il avait souffert d'être "collé en pension", une pension médiocre, et n'avait pas gardé un bon souvenir de son collège; il semblait avoir été frustré. Il avait ensuite habité avec sa mère, puis avait vécu seul. Sans apporter de révélation, ces confidences confirment ce que nous savons: qu'Apollinaire a été douloureusement marqué par sa situation familiale et par son enfance" (*En marge des lettres à Lou*, La Revue des Lettres Modernes, num. 380-384, 1973, pág. 59)

Dolor infantil y, sobre todo, frío en el corazón a causa del desamor, un frío que vemos también en "*Merlin et la vieille femme*", en donde pone en boca de Merlin las siguientes palabras:

"O mon être glacé dont le destin m'accable

Dont ce soleil de chair grelotte veux-tu voir
Ma mémoire venir et m'aimer ma semblable
Et quel fils malheureux et beau je veux avoir”

Esta sensación de frío vuelve a aparecer en muchos relatos: en *La Chasse à l'aigle* el protagonista atraviesa un desierto helado, y en *Le Roi-Lune* dice: "dans le cimetière presque désert, je claquais des dents." Es un frío que vemos también en las cartas que escribe a Lou y a Madeleine durante los momentos más penosos de la guerra.

Mártir y sin amor. Sentimientos que determinaron para toda la vida su singularidad. Ha tomado conciencia de sí mismo en la violencia y en el dolor, y desde esta perspectiva se produce el encuentro con los demás. Es una víctima, pero una víctima peligrosa, porque contamina violencia. Víctima de la violencia desde el principio, desde su nacimiento, hijo ilegítimo de una pareja que vive en el desorden, en la tensión y en el caos, algo que nos describe tan bien con la mirada de un niño que observa a sus padres en *Giovanni Moroni de Le Poète assassiné*:

“Souvent nous rentrions en retard, et c'étaient alors des disputes qui parfois devenaient terribles. Ma mère était jetée sur le plancher, traînée par les cheveux. Je revois nettement mon père piétiner la poitrine dénudée de ma mère, car pendant la lutte le corsage craquait ou s'ouvrait et les seins se dressaient, stigmatisés par le talon à clous”.
(O.c. Pág. 322).

Emigrante, marginado y extranjero

El trío que configuró sus relaciones amorosas

Nacido en Roma, de madre polaca y padre italiano, ruso de nacionalidad, pero en realidad apátrida, con un nombre extranjero, Wilhem, - que los niños de la escuela francesa de Mónaco ridiculizan porque pronuncian "vilain" -; no pertenece a ninguna parte, cambia continuamente de lugar de residencia y está fuera de la realidad. Su único punto de referencia es una madre manipuladora y cruel que le inspira adoración y pasión junto a imágenes de odio, de violencia y de sangre, como color de sangre es el edredón rojo que ella le ha regalado, el edredón que Guillaume conservará toda su vida y que incluso inmortalizará en uno de sus más emocionantes poemas, *Zone*, en el que asocia la imagen de ese edredón con las mujeres emigrantes, como

ellos dos, su madre y él, fueron durante su infancia. Son mujeres emigrantes que rezan extendidas en el suelo de las estaciones de ferrocarril, que sueñan con hacer fortuna, igual que su madre, y que “allaitent des enfants”, con lo que llena el verso e incluso el edredón, su edredón rojo, de maternidad sangrienta, pero también triste y pobre:

"Tu regardes les yeux pleins de larmes ces pauvres émigrants
Ils croient en Dieu ils prient les femmes allaitent des enfants
Ils emplissent de leur odeur le hall de la gare Saint-Lazare
Ils ont foi dans leur étoile comme les rois mages
Ils espèrent gagner de l'argent dans l'Argentine
Et revenir dans leur pays après avoir fait fortune
Une famille transporte un édredon rouge comme vous transportez votre cœur"

La sangre se derrama también en *Zone*, que el poeta no ha elegido por casualidad para encabezar la serie de poemas que reunirá en *Alcools*. Tanta sangre en *Zone* ha llevado a M. Jeanne Durry a decir muy acertadamente:

“L’édredon rouge fait partie de toute une atmosphère, les femmes qui allaitent leurs enfants, “l’odeur” d’une masse humaine pressée, tassée, dans le hall de la gare, appellent cette touffeur d’ouate. Il s’insère dans les rapports où tout le poème est impliqué. La rue clairon du soleil, la verrière flamboyante, le Christ torche aux cheveux roux que n’éteint pas le vent, - et même la blancheur du Christ brille comme celle du lys, même sa pâleur de crucifié est vermeille par les plaies et par l’auréole - les étincelles du rire, les femmes ensanglantées, les femmes ferventes qui entourent Notre-Dame de Chartres, le sang du Sacré Cœur à Montmartre, tout le rougeoiement de “Zone” amène au rouge de l’édredon, avant que la rougeur disparaisse des femmes “exsangues” et que tout à coup, à la fin du poème, le rouge du sang soit à nouveau évoqué par “soleil cou coupé”.

La violencia de la sangre está presente en *Zone*, pero también la piedad por los emigrantes, la piedad por sí mismo, permanente emigrante. Desde su nacimiento, y siguiendo una cadena generacional de emigración que había comenzado con sus abuelos polacos, su vida fue un éxodo que empezó en Roma, siguió en Montecarlo y terminó en París, donde su madre cambiaba con frecuencia de nombre, de casa, e incluso de identidad. Son muchos los pasajes de sus obras en los que vuelve a aquellos viajes que condicionaron su infancia. Incluso muchos años más tarde, en abril de 1915, como ya he dicho, durante el viaje que le llevaba desde Nîmes hasta el campo de batalla en Champagne, escribe en su carnet de notas:

“Comme la vie est profonde. Refais le voyage que j’ai fait tant de fois étant enfant”

Sin verdaderas raíces, ni siquiera afectivas, vive en la desorientación, y además conoce una sucesión de lugares, porque la familia Kostrowitzky nunca se asienta, lo que sólo puede darle inseguridad. Inseguridad y sensación de aislamiento, de soledad, como observa también J. Burgos en la obra citada :

“La solitude qu’il éprouve est aggravée par sa condition familiale et sa conscience d’être partout un étranger”(Pág. LXXXVI)

que refiriéndose más concretamente al *Enchanteur* dice:

“Ce chant de solitude qui se fait entendre tout au long de l’œuvre est celui d’un homme qui ne se sent pas tout à fait de la même race que les autres et qui cherche à se faire adopter” (Pág. CX)

y hasta tal punto no se siente de la misma raza que las personas que lo rodean, sino muy inferior, que hace decir a las serpientes a propósito del *Enchanteur*, con el que se identifica: “celui qui est de notre race”.

Y como dice también J. Burgos “le satanisme que reflètent (certaines pages de l’*Enchanteur*) semble traduire la révolte d’un adolescent déconcerté par un monde dont il ne trouve le sens et où il ne trouve pas sa place”. (O.c. pag. 85)

En *Le Voyageur* se confunden probablemente varias épocas, pero permanecen aún fijas en sus pupilas de viajero pobre las imágenes que vio desfilar ante sus ojos infantiles o adolescentes, o las estaciones de ferrocarril en las que tuvo que pasar largas horas de espera, observando todo con su joven alma de poeta, envuelto quizá, al menos en sus primeros años, en el edredón rojo:

“Te souviens-tu du long orphelinat des gares
Nous traversâmes des villes qui tout le jour tournaient
Et vomissaient la nuit le soleil des journées
O matelots ô femmes sombres et vous mes compagnons
Souvenez-vous-en
.....
O vous chers compagnons
Sonneries électriques des gares chant des moissonneuses

Traineau d'un boucher régiment des rues sans nombre
Cavalerie des ponts nuits livides de l'alcool
Les villes que j'ai vues vivaient comme des folles
Te souviens-tu des banlieues et du troupeau plaintif
des paysages..."

Imágenes confusas de viajes dolorosos, de escenas pobres y tristes que se agolpan en los recuerdos de Guillaume y que vuelven de nuevo entre imaginarias y reales en *Arbre de Calligrammes*:

"Un enfant
Un veau dépouillé pendu à l'étal
Un enfant
Et cette banlieue de sable autour d'une pauvre ville
au fond de l'est
Un douanier se tenait là comme un ange
A la porte d'un misérable paradis
Et ce voyageur épileptique écumait dans la salle d'attente
des premières
.....
Nous avons loué deux coupés dans le transsibérien
Tour à tour nous dormions le voyageur en bijouterie
et moi
Mais celui qui veillait ne cachait point un revolver
armé" (O. poétiques. La Pléiade. Pág. 178)

También en *La Chanson du Mal-Aimé* hay imágenes de divagación, de viajero errante y desorientado en medio del dolor y de la tristeza:

"Mon beau navire ô ma mémoire
Avons-nous assez navigué
Dans une onde mauvaise à boire
Avons-nous assez divagué
De la belle aube au triste soir"

A partir de su infancia itinerante, expuesto a una inquietud vital y a la angustia de una permanente desorientación, Apollinaire es, como lo fue también su madre, un emigrante en cualquier parte del mundo; él es el *émigrant de Landor Road* o se confunde con muchos de sus personajes (el judío errante de *Le Passant de Prague*, el Padre Séraphin de *Le Sacrilège*, el mismo Mony de *Les Onze Mille Verges* y un largo etc.) que son apátridas, hombres extraños,

medio locos, que viajan constantemente de un lado a otro y que ya, desde Merlin, eran inmortales o soñaban con serlo...

Apollinaire da a todas sus vivencias, a sus sentimientos profundos, un carácter obsesivo, por eso vuelve constantemente a ellos, para repetirlos, para revivirlos hasta la saciedad, hasta que los distorsiona a base de imaginar sobre ellos las situaciones más extravagantes, hasta que los convierte en metáforas truculentas o geniales. Y vuelve siempre a los mismos recuerdos, a los mismos dolores, haciendo representar interminablemente a sus personajes las imágenes en las que se ha detenido en su pasado. Así ocurre con su faceta de viajero permanente. Sus personajes viajarán, muchas veces sin retorno, serán emigrantes, desgraciados apátridas errantes. Como todas sus imágenes esenciales, como la mayoría de sus obsesiones, el permanente viajero ya está presente en su primera obra, en *L'Enchanteur pourrissant*, en donde Apollinaire hace pasar ante la tumba del encantador a Isaac Laquedem, un personaje extraño construido sobre una antigua leyenda que, según nos dice J. Burgos¹, recogiendo las investigaciones de Gaston Paris, fue un judío condenado a andar hasta el fin del mundo por haber negado a Cristo cargado con la cruz un momento de reposo contra el muro de su tienda. Más tarde Apollinaire vuelve al mismo personaje, al *Juif errant* en *Le Passant de Prague* :

“Je suis le Juif Errant. Vous l'aviez sans doute déjà deviné. Je suis l'Éternel Juif - c'est ainsi que m'appellent les Allemands. Je suis Isaac Laquedem”(Pág. 86)

Apollinaire nos lo presenta como un ser inmortal, y se despide de él diciéndole:

“Adieu, Juif Errant, voyageur heureux et sans but!”

J. Burgos dice a propósito de Isaac Laquedem, tal y como Apollinaire nos lo presenta:

“Cet immortel, voyageur éternel et éternel déraciné, ne pouvait pas déplaire au poète qui s'y retrouvait de quelque façon” (obra y página citadas)

Es evidente que a partir de sus experiencias de infancia y de juventud Apollinaire se veía en

¹ O. C. Pág. 147.

muchos sentidos como un eterno viajero, por eso ya hace alusión a Isaac Laquedem en *L'Enchanteur*, su primera obra. Pero mucho más interesante es otro viajero, Travaillin, el personaje que encontramos en el manuscrito del *Poète assassiné*, que, al menos en lo que se refiere al capítulo doce, parece que fue escrito primitivamente para *L'Enchanteur Pourrissant*. M. Décaudin, que descubrió esta fuente, dice a propósito de esta versión primitiva del *Enchanteur*:

“A cette première partie mythique et légendaire devait alors faire suite deux autres parties d'un symbolisme plus marqué, l'une avec Travaillin, le misérable errant qui désire en vain la paix, l'amour et la dignité, l'autre avec Raoul, dont il nous est plus difficile de préciser les traits, mais qui semble être à la fois l'artiste et, par son oisiveté et son élégance, l'incarnation de tout ce qui manque à Travaillin”.

En el Apéndice II de su obra citada, J. Burgos, recoge lo que llama “Chapitres non utilisés de *L'Enchanteur pourrissant*.” En la segunda parte, folio 91, el *Enchanteur* dice:

“Ce matin d'été dans la forêt ensoleillée où pourrissait l'enchanteur arriva un jeune voyageur pauvrement vêtu comme le sont les vilains et tout poudreux d'un long voyage”

este viajero, al que algunas veces Apollinaire llama simplemente “le voyageur”, es Travaillin, al que su autor atribuye los rasgos esenciales de cómo se ve a sí mismo: perdedor y desgraciado.

En este manuscrito hay también algo muy importante: nos presenta ya a un trío de dos hombres y una mujer, Travaillin, “la fille” y Raoul, al que describe de la manera siguiente, como hemos visto en las indicaciones de Décaudin :

“un jeune homme bien fait était entré dans la forêt. Il était vêtu d'habits magnifiques qui décélaient son oisiveté.”

Es el trío que reproducirá más tarde en *Le Poète assassiné* con Croniamental, Tristouse y Paponat, que representan los mismos papeles que los personajes del manuscrito, y es el trío que llevará incluso a la vida real con la relación confusa y alambicada que estableció entre él mismo, Lou y el amante de ésta, Toutou. Pero reflexionemos un momento: mientras se escribe, ¿no vuelve desde su inconsciente el trío cerrado e intensísimo que formaban durante su infancia él

mismo, su hermano y su madre? En todo caso, estaban tan identificados y tan imbricados en cuestiones de amor, de valor y de preferencia que aquellas relaciones permanecieron en Apollinaire como modelo de comportamiento amoroso en varias de sus obras y, como ocurre con Lou, también en la vida real.¹ En el trío familiar le tocó, por supuesto, representar el peor papel: él era el desgraciado, el mentiroso (“Ai-je tant menti?”) y el que tenía que trabajar, el “Travaillin”:

“Qu’est-ce que cela peut me faire ô ma maman
D’être cet employé pour qui seul rien n’existe
.....
Enfant je t’ai donné ce que j’avais travaillé”

el que a causa de su condición perversa no podía ser amado (“Moi aussi je n’ai pas été aimé”), el loco, como se ve reflejado en las ágatas de la catedral de Praga, el ladrón de frutas de *Le Larron*... él era culpable y por eso no mereció el amor de su adorada madre. Por eso más tarde uno de los personajes de los tríos ficticios o reales que reproduce será como él, desafortunado en el amor. Desgraciado y víctima de todas las violencias, como él mismo, que en la vida real tuvo que asumir como un chivo expiatorio la violencia sobre la que se asentaba la familia. Su hermano, sin embargo, era el prudente, el cariñoso, el bueno, por eso a nadie le extrañaba que fuera el preferido de la madre, como más tarde Raoul será el preferido de “la fille” y Paponat el de Tristouse. Y ya veremos más adelante en la correspondencia con Lou cómo habla de Toutou de una manera muy similar a la que se refiere a su hermano, transfiriendo sus ambiguos sentimientos de admiración y de cariño respecto a él a Toutou.

En Travaillin, como más tarde en Croniamental, se ve a sí mismo, sólo, desgraciado, pobre y condenado a trabajar o a viajar. El es el eterno viajero que se lamenta:

“Dieu! Je suis las, j’ai soif, j’ai faim. Je ne suis pas las de marcher, je suis las d’être seul” (Folio 91)

El eterno viajero que no puede conseguir el amor. Por eso tras ser rechazado por “la fille” exclama:

¹ Incluso con Madeleine estableció un trío muy curioso con ella, con Lou y con él mismo, en el que reservó para Madeleine el papel de desgraciada e inferior, con lo que al desvalorizarla se sentía superior.

“Hélas! Hélas! Encore partir, aller par monts et par vaux, jusqu’à l’arrêt océanique à travers les bruyères, les sapinières, dans les tourbes, les boues...
Départ encore - L’amour et le repos - Ai-je tant menti? Dague n’ai l’égaré! Si j’avais une cognée, je pourrais être bûcheron et la cognée serait une arme dans mes mains. Je suis un voyageur sans bâton, un pèlerin sans bourdon. Pourtant je suis Travaillin aussi, en sarreau jaune et flottant, sans ceinture et sans bourse, encapuchonné. Je suis celui qui est dur à la fatigue; celui qui est condamné à voyager ou à travailler; celui qui aime travailler et qui n’a pas de travail, celui qui est moins puissant que tout autre homme, celui qui n’a rien, celui qui ne sait ni lire ni écrire...”(Folio 100)

Todo lo que le falta, como dice también Décaudin, es lo que tiene Raoul, su rival, por eso, igual que Croniamental respecto a Paponat, siempre será el perdedor, uno con “la fille”, el otro con Tristouse...e incluso en la vida real con Lou, como ya veremos más adelante, Apollinaire organizará todo de tal manera que será necesariamente el perdedor respecto a Toutou.

J. Burgos dice a propósito de este Travaillin que aparece en el manuscrito del *Enchanteur*:

“Mais l’examen du début de cette suite abandonnée nous montre surtout des revendications sociales, une réflexion sur l’égalité impossible, un sentiment de dégradation dû à la pauvreté et la conscience d’être un inadapté, qui semblent en parfait accord avec ce que nous savons du poète l’année suivante son retour de Stavelot, “je suis las d’être seul”, (folio 91); et plus loin la jeune fille lui avouera qu’elle ne peut l’aimer parce qu’il est étranger: “Vous avez l’air effrené des affamés, couvert de poussière étrangère, ô étranger, vêtu pauvrement d’un sarrau de laine jaune, sans ceinture et sans bourse” (folio 99). (O.c. pág. XXV) (Subrayado por mí).

El, Apollinaire, es el extranjero sin valor, desarmado, ni siquiera tiene un hacha, avergonzado y miserable, mal vestido, lleno de polvo. Como decía en *La Porte*, “je ne suis rien qui vaille”, por eso se retrata en todos estos personajes que viven errantes, y que o poseen nada, ni siquiera el amor.¹

También sobre sus experiencias de *extranjero* y de *emigrante* su imaginación trabaja y se exalta, y sobre los recuerdos infantiles de desplazamiento incierto la angustia construye toda una serie de fantasmas, de amenazas y de castigos con los que se tortura. Así en *Le Larron*, donde reconoce su culpabilidad por haber robado unos frutos que tienen, como ya veremos, muchas y

¹ Paradójicamente sólo encontrará una identidad gracias a la guerra, ya que consigue la naturalización francesa; por eso no es de extrañar que, al menos cara al público, haga durante ese momento grandes declaraciones, incluso fanáticas, de patriotismo.

diferentes connotaciones, comienza insultándose a sí mismo a través del coro, que le llama por dos veces “maraudeur étranger malheureux malhabile”, y después se condena a lo que le parece uno de los peores castigos que puede imaginar: a errar para siempre, el mismo castigo al que Dios condenó a Caín. En el último párrafo del poema, en el mensaje esencial del poema, el coro dice:

“Va-t'en errer crédule et roux avec ton ombre”

El emigrante, gracias a la imaginación exaltada de Apollinaire, se ha convertido en algo mucho más terrible y definitivo, en sombra errante.

También “la fille” en el manuscrito del *Enchanteur* decía:

“tu es destiné à l'erreur et à l'errance”

Desde *L'Enchanteur*, Guillaume se encuentra atrapado en imágenes poéticas de desplazamiento errante, que unas veces presenta como una quimera dolorosa y otras como una realidad que, a pesar de él, se le impone. Son poemas que nos transmiten sensaciones vagas, desconcertantes, y que destilan el misterio de la lejanía y de lo desconocido. Entre los más impresionantes están los que escribe durante la guerra para Marie Laurencin, ya casada con otro, una mujer que le ha abandonado para vivir en un país lejano y desconocido, en España. M. Davies, en la obra citada,¹ los comenta magistralmente, pero sólo con leer algunas estrofas nos podemos dar cuenta de ese vagar y de ese amor de lejos al que el poeta parece abocado hasta la muerte:

“Un cavalier va dans la plaine
La jeune fille pense à lui
Et cette flotte de Mytilène
Le fil de fer est là qui lui

Comme ils cueillaient la rose ardente
Leurs yeux tout à coup ont fleuri
Et quel soleil la bouche errante
A qui la bouche avait souri
.....
Adieu! voici le boutte-selle

¹ O.c. Pág. 95.

Il disparut dans un tournant
Et mourut là-bas tandis qu'elle
Cueillait des fleurs en se damant"

M. Davies dice sobre este desplazamiento errante que aparece en el poema:

"Le thème de l'errance, qui a été introduit au début du poème par le cavalier qui *va dans la plaine* est ainsi capté dans cette synthèse des principes opposés de la vie, homme-femme, monde intérieur-monde extérieur, dont se distille finalement le sourire, cette expression quintessentielle qui figure l'attitude charmée du poète devant la diversité de la vie.

.....

Avec une rapidité choquante, le présent se mue sans transition en un passé historique: *Il disparut dans un tournant* . Dans une sorte d'apothéose du thème de l'errance, le cavalier est redevenu profil pour s'éclipser comme le soleil dans ce tournant..."

También en *Saltimbanques* vemos imágenes de desplazamiento sin rumbo:

"Et les enfants s'en vont devant
Les autres suivent en rêvant..."

M. J. Durry encuentra igualmente en *Zone* la expresión de este error al que con frecuencia se abandona el poeta:

"Errance, désarroi se traduisent en particulier dans *Zone* par un perpétuel va-et-vient du "je" au "tu"...On s'explique très bien le passage. Le "je" actuel, qui agit, qui regarde, qui situe, qui décrit, qui se plaît dans le présent, qui est heureux de ce présent, l'acteur du moment, fait place au spectateur regardant son passé et s'y voyant comme une sorte d'étranger, qui est à la foi et qui n'est pas lui-même...*Zone* est un poème que je ne peux même pas dire d'une recherche, mais d'une incertitude, d'un flottement, d'une errance à travers le présent et le passé, à travers la ville, à travers toute une géographie réelle et sentimentale, poème d'une migration, d'une émigration perpétuelle..."(*Alcools*, tomo I, pág. 278)

Un error que, como muy bien dice M. J. Durry, sólo puede denunciar su desconcierto, su desorientación en la vida, su emigración permanente, ya que no tiene una identidad precisa, sólo el sentimiento de ser un extranjero que va y que viene desde su presente a su pasado.

La faceta de extranjero, de "mètèque", de apátrida, está muy presente, como ya he dicho antes, en los personajes del *Hérésiarque et Cie*, especialmente en el de *Le Juif errant* del *Passant de*

Prague, pero también en *L'Enchanteur*, en donde "la fille" del manuscrito citado dice a Travaillin:

"Vous avez l'air effrené des affamés, couvert de poussière étrangère, ô étranger"

e incluso en los poemas de *Alcools*. Así lo percibe Georges Duhamel cuando el 15 de junio de 1913 hace una crítica muy dura de esta obra en *Le Mercure de France*:

"Rien ne fait plus penser à une boutique de brocanteur que ce recueil de vers publié par M. Guillaume Apollinaire sous un titre à la fois simple et mystérieux: "Alcools". Je dis: boutique de brocanteur, parce qu'il est venu échouer dans ce taudis une foule d'objets hétéroclites dont certains ont la valeur mais dont aucun n'est le produit de l'industrie du marchand même. C'est bien là une des caractéristiques de la brocante: elle revend, elle ne fabrique pas. Elle revend d'ailleurs parfois de curieuses choses; il se peut qu'on trouve, dans ses étalages crasseux, une pièce de prix montée sur un clou. Tout cela vient de loin, mais la pierre est agréable à voir. Pour le reste, c'est un assemblage de faux tableaux, de vêtements exotiques et rapiécés, d'accessoires de bicyclettes et d'instruments d'hygiène privée. Une truculente et étourdissante variété tient lieu d'art, dans l'assemblage des objets. C'est à peine si, par les trous d'une chasable miteuse, on perçoit le regard ironique et candide du marchand, qui tient à la fois du juif levantin, de l'Américain du Sud, du gentilhomme polonais et du facchino"

Apenas aparece *Alcools*, Duhamel se da cuenta de que Apollinaire es la expresión de todo un conjunto de personajes, pero todos ellos extraños, aventureros, exóticos, cosmopolitas... un mosaico que representa un hombre que a la vez es todo y que no es nada, que él mismo no sabe bien quien es, como dice en *Cortège*:

"Je me disais Guillaume il est temps que tu viennes
Pour que je sache enfin celui-là que je suis"

pero que, al menos en opinión del crítico, no es nada bueno. Raymond Jean¹ considera todos estos juicios "ouvertement racistes" con connotaciones "délibérément dépréciantes", pero que nos comunican un mensaje claro: "que le cosmopolitisme d'Apollinaire ne pouvait produire autre chose que cette confusion hétéroclite". Es evidente que la obra de Apollinaire es fruto de su cosmopolitismo, pero también de la angustia por la falta de verdaderas raíces. Su obra tiene mucho de "confusion hétéroclite", pero sin duda es genial.

¹ O.c., Pág. 108.

Racista o no, en el juicio de Duhamel hay una calificación negativa que sitúa al poeta entre los marginados. Pero sin duda él mismo se identifica con los marginados, como hemos visto en los comentarios de J. Burgos sobre el manuscrito abandonado de *L'Enchanteur*, en que dice que Apollinaire tenía “conciencia de ser un inadaptado”; y en todo caso escoge a sus personajes, y a veces a sus amigos, entre los marginados, como es el caso de Géry Pieret el ladrón de las estatuas del Louvre. Así lo observa también M. Adéma:

“...Il aime la compagnie et la recherche d'autant plus que le “type” est curieux ou bizarre... Fils d'un magistrat belge, Pieret a quitté de bonne heure sa famille pour vivre selon ses goûts, c'est-à-dire en aventurier. Sa faconde, le récit de ses multiples avatars enchantent Apollinaire, curieux d'être “*en marge*”... Le milieu montmartrois qu'il fréquentera a pour centre la Maison du Trappeur qui va devenir très vite “Le Bateau Lavoir”... cette bizarre maison a d'étranges recoins et de non moins étranges locataires, peintres, sculpteurs, acteurs, blanchisseuses ou marchands des quatre-saisons, tous modestes et certains misérables, mais pittoresques” (O.c., págs. 93, 106 y 110)

También Henri Martineau escribe en *Le Divan* en julio de 1913:

“M. Guillaume Apollinaire dans la jeune littérature fait figure d'original sympathique. J'aime me le représenter comme un très fin lettré qui s'amuse et qui ne craint pas d'afficher son goût de la bizarrerie”

Esta predilección de Guillaume por las personas extrañas y marginadas la vemos constantemente en muchos de sus relatos y poemas. De entrada en *L'Enchanteur*, en donde aparecen toda una serie de personajes mitológicos, bíblicos y extraños como Léviathan, Tyolet, Béhémot, etc. Este último es también, como el poeta, un ser sin identidad:

“Écoutez la voix de Béhémot sans origine...Je suis sans origine, unique, immobile, et même, je crois, immortel” (Pág. 100 en la edición de J. Burgos)

También en *Alcools* aparecen muchos seres desgraciados y marginados. Así, por ejemplo, en *Marizibill*:

“Dans la Haute-Rue à Cologne
Elle allait et venait le soir
Offerte à tous en tout mignonne
Puis buvait lasse des trottoirs

Très tard dans les brasseries borgnes

Elle se mettait sur la paille
Pour un maquereau roux et rose
C'était un juif sentait l'ail
Et l'avait venant de Formose
Tirée d'un bordel de Changai

Je connais gens de toutes sortes
Ils n'égalent pas leurs destins
Indécis comme feuilles mortes
Leurs yeux sont des feux mal éteints
Leurs cœurs bougent comme leurs portes"

o en *Zone*:

"Tu es debout devant le zinc d'un bar crapuleux
Tu prends un café à deux sous parmi les malheureux"

También son marginados "le mauvais garçon" de *La Chanson du Mal-Aimé* y la mujer "au regard inhumaine" que aparece en el mismo poema con una "cicatrice à son cou nu" y saliendo borracha de una taberna. Es la clase a la que a veces el poeta se avergüenza de pertenecer (cuando pretende ser un noble), pero a la que al mismo tiempo se complace en pertenecer porque es la suya de apátrida marginado, y también a veces para chocar, para provocar a la sociedad convencional de la que se siente excluido.

Excluido de la sociedad convencional por sus circunstancias y por su propia voluntad, sólo en el caos, en la contradicción, en la violencia, que tanto le atrae y tanto teme, y sobre todo fuera de la realidad, encuentra su razón de ser, se siente vivo. *Alcools* o "Eau-de-vie", como pensó en un primer momento titular esta obra, para evadirse, para situarse en un terreno poético sin leyes. El éxtasis, la violencia o la droga para escapar a la angustia, al miedo y a la realidad dolorosa. No es de extrañar, tampoco, que llame a *L'Hérésiarque et Cie*, en su dedicatoria a Thadée Natanson, "les philtres de phantasque". También en el lenguaje sigue esta trayectoria. Desde las primeras obras encontramos palabras extrañas, algunas incluso sin significado conocido, que evocan culturas extranjeras y misteriosas. Palabras que inventa o que recoge de textos antiguos, mitológicos o bíblicos; palabras, en definitiva, que le sitúan también fuera de la realidad, como si quisiera chocar al lector, y al mismo tiempo como un medio para llamar su atención. A título de ejemplo podemos citar: "Les démons incubes et succubes, les égyptans, les sylvains, les

pyraustes, l'ombre cimmérienne, l'arlequin trismégiste, les cosaques zaporogues, les tyndarides, le vieux coq de Tanagre, les gypaètes, les argyraspides", y un largo etcétera.

Culturas extranjeras y misteriosas que incorpora también a su vida, como expresa, entre otros muchos escritos, en *Zone*:

"Tu marches vers Auteuil tu veux aller chez toi à pied
Dormir parmi tes fétiches d'Océanie et de Guinée
Ils sont des Christ d'une autre forme et d'une autre
croyance
Ce sont les Christ inférieurs des obscures espérances"

Nacido en el desplazamiento permanente, en el caos, al margen de la sociedad, sin leyes, sin interdictos, Apollinaire ha querido vivir al extremo esta situación. Y reivindica el caos, la liberalización de los instintos, la resurrección de Sade, para que al menos esta situación le venga de sí mismo, para no tenerla que soportar. Quiere probar su individualidad reventando lo establecido y contradiciendo las reglas de la sociedad. A Madeleine le confiesa que él es como su madre, que en cierta medida es su madre, pero ante sí mismo y en su creación literaria se imagina que es otro, una persona diferente de su madre que le ha dominado y agredido. Imagina que se siente, y se quiere sentir, libre y único. Por eso, utilizando lo que le ha sido dado y haciéndolo esta vez suyo, va más allá que todos sus contemporáneos en la liberación de la norma. Elogia la perversión de Sade, se sitúa fuera de la sociedad establecida y quiere dislocar lo organizado. Como su madre ha hecho. Pero, aunque la elige como modelo, esta vez él se atribuye la iniciativa. Se hará poeta para romper y quebrantar la realidad; se emborracha con *Alcools* para situarse en un terreno aparte, "quête partout l'aventure" y se confiesa entusiasta de la última transgresión posible: de la guerra. Hace así una elección - que él cree libre - de sí mismo, pero que precisamente le sitúa más que ninguna otra en el contexto dramático de su familia, como una maldición, como un destino al que no puede escapar.

Ese es su mundo, lo que conoce, lo que le ha sido dado y lo que busca, aunque sea de manera inconsciente. Ese es el mundo que él pretende hacer suyo con alegría, como si se tratara de algo positivo:

"Le destin m'a toujours entouré de tant de troubles qui me plaisent infiniment après tout que je suis une des plus grandes joies de l'Humanité" (Carta a Madeleine de 30 de julio de 1915)

Todos los esfuerzos son pocos para enmascarar su angustia y crear una imagen optimista y alegre de sí mismo ante los ojos de los demás. Pero no puede esconder que se trata solamente de una fachada y que cuanto mayor es la transgresión mayor es la euforia, pero también el dolor será mayor. Porque tras la transgresión vuelve siempre el dolor. Pero lo que hace realmente atractiva la transgresión es precisamente la oscilación entre la excitación excesiva y el riesgo del dolor que vendrá después. Y otra cuestión, ¿quién es el culpable de tanto miedo y de tanto dolor? En su inconsciente, sin duda, él mismo. Así se descubre a sí mismo, se analiza para asustarse con lo que imagina que es el lado secreto de su naturaleza; sigue vías lácteas, tiene sueños espirituales de ascensión, pero choca con lo que piensa que es su fondo perverso y su falta de valor, "humble comme je suis qui ne suis rien qui vaille"; o en el Merlin de *L'Enchanteur Pourrissant* se identifica con la imagen que tiene de su padre: "Il fut de la nature de son père, car il était décevant et déloyal et sut autant qu'un cœur pourrait savoir de perversité"

¹. En la misma obra, ya lo hemos visto, las serpientes llaman al *Enchanteur*: "celui qui est de notre race" ². En todo caso merece y debe hacerse sufrir. Pero para él hacerse sufrir - o hacer sufrir - es una manera de crear. Así como poseer es destruir. Su sentimiento de culpabilidad, de "mauvais garçon" ("Je suis un bon et honnête garçon dont la vie n'est dissipée qu'en apparence... Je ne suis pas un libertin comme vous le croyez peut-être sans le dire...") ³ es tan fuerte que va a determinar toda una serie de comportamientos, de actitudes y de complejos. Por un lado, indiscutiblemente, castigarse y hacerse sufrir, así como hacer sufrir a otros. Pero también otra muy importante: el orgullo ("Maman et moi nous nous ressemblons beaucoup, comme orgueil surtout") ⁴ que se alimenta de su deseo exasperado de triunfar, de su narcisismo. Se contempla demasiado y se exige demasiado, por eso pone en boca de Croniamental en *Le poète assassiné*: "Je suis Croniamental, le plus grand des poètes vivants"... Y aunque la transgresión le destruye, la usa para aparecer genial.

¹ O.c. Pág. 8.

² O.c. Pág. 12.

³ Carta a Madeleine de 1 de agosto de 1915.

⁴ Carta a Madeleine de 2 de septiembre de 1915.

Pero llega un momento en que pierde también el orgullo y entonces le falta la confianza y se llena de tristeza hasta enfermar. Porque unas veces se ve incomparable, genial, pero con más frecuencia inútil y sin valor. De manera consciente pretenderá esconder la angustia y el sufrimiento, todo es alegría, pero siempre aparecen en los poemas que surgen del inconsciente, los que se escribe a sí mismo, como algunos que ya hemos visto:

"Tu n'oses pas regarder tes mains et à tout moment je voudrais sangloter" (*Zone. Alcools*)

Es un dolor profundo que existía ya cuando su padre lo abandonó, y que se volvió aún más violento a manos de su madre. Quizá por eso encontramos en su obra una agresión y un odio terribles hacia las mujeres y hacia la Iglesia y la Religión, en la medida en que para el poeta debían representar un poder totalitario. Y no sólo eso. Su madre era la dominación, la mujer que le había reducido a objeto humano, pero su padre, al abandonarlo, había asumido el papel del "Christ indifférent" al que Guillaume se refiere en muchas ocasiones; y si Dios es padre, cosa que el poeta no duda, necesariamente tendrá que abandonarlo también. Del resentimiento contra los dos, contra su padre y su madre, surgió su rabia contra lo que identifica con ellos, ya sean las mujeres, la Religión, la Iglesia o Dios, al que provoca y ataca desesperadamente al no poder atacar a sus progenitores. Tampoco podemos olvidar que su abuelo materno era camarero del Papa Pío IX, que su madre educó a sus hijos en el respeto y el temor a la Religión, - en cuyo nombre seguramente ejercía su crueldad - , y que su tío paterno, Dom Romaric, Abad benedictino, siguió de cerca la formación religiosa de sus dos sobrinos niños y aconsejó a su hermano que dejase a la escandalosa Angélique.¹

Así las cosas, Apollinaire se ve abocado a la violencia, una violencia que aunque le venga como consecuencia de la de su madre y la elabore sobre su modelo, **es él el que la escoge como proyecto personal**. Sus escritos, como hemos visto, están llenos de personajes truculentos, sádicos y masoquistas, e, incluso, en ocasiones, traslada estos fantasmas de violencia a su vida real. Sin embargo, también en esta faceta es ambivalente, contradictorio y falso, como tantas cosas en él y en su madre era falsas: los delirios de grandeza de los dos, las ansias de su madre

¹ Notemos el paralelismo con Sade, cuyo tío paterno, el Abad de Sade d'Ebréuil, se encargó de su primera educación religiosa... lo que no impide - o provoca - que ya a los 23 años fuera encerrado en Vincennes por haber blasfemado y profanado la imagen de Cristo.

de aparecer como una condesa rusa de 26 años, cuando en realidad tenía 41, de cambiar de nombre y de llamarse Olga de Karpoff...pero él también inventaba con Annie Playden historias fabulosas y le contaba que era hijo de un general ruso del que iba a heredar una fortuna. M. J. Durry cuenta el testimonio de Jean Mollet a este respecto:

“au moment où Apollinaire courtisait Linda Molina, fille d'un professeur de danse, il faisait croire à Jean Mollet que les parents de la jeune fille courtisée étaient très riches, avaient un hôtel particulier près du Trocadéro. Même “il m'emmène, il me montre l'hôtel; c'étaient, d'après lui, de très gros exportateurs” (*Alcools*, Tomo I, pág. 119)

Las intenciones de Guillaume al inventar estas historias eran claras: dada su falta de estima, quería ser otro y quería ser otro mejor: rico, prestigioso, como sueña con serlo en la *Onirocritique*, o, al menos, tener una novia rica y de familia importante. Por eso quedará más tarde fascinado con Lou, la condesa Louise de Coligny.

Nada es claro en Apollinaire, todo es ambivalente y ambiguo, por eso, aunque proclame la transgresión en todos los sentidos, aunque se declare admirador de Sade, no quiere aparecer ante el público como un libertino, sino siempre como un “bon garçon”. Publica sus escritos eróticos “sous le manteau” y hace pasar sus relatos pornográficos y perversos como historias ajenas a él, a las que parece asistir como un observador impersonal que cuenta las costumbres exóticas o extrañas de otros pueblos. Muchos de sus relatos se sitúan en países lejanos, por lo que parecen que son sorprendentes para el propio autor, que sólo se limita a repetirlos, casi por curiosidad. Ya he hecho alusión a muchos de ellos: a la historia del marido que tras haber matado a su mujer conserva en su casa al loro que repite interminablemente las últimas palabras de la agonizante... a las aventuras del irlandés que comía perros vivos, a la de Pedro Luis de Gálvez que arrancó los ojos a una rata, a la de la prostituta de Babilonia a la que un general, al verla con el centinela, ordenó que dejaran su cuerpo a la merced de las aves rapaces y que después le trajeran uno de sus pechos y un ojo, y un largo etc. Sade no engañaba a nadie con sus libros truculentos, que en todo momento parecían salir únicamente de sus fantasías, pero Apollinaire da la impresión de que relata unas historias que han ocurrido realmente y en las que su propia fantasía no interviene para nada. Por eso, y a causa también de que simultáneamente escribió poemas de una elevación extraordinaria, ha pasado a la historia como un escritor respetado, honrado y alabado, no como Sade que será para siempre un autor maldito. Y si algunas de las

historias de Apollinaire resultan chocantes a los ojos de los lectores, en seguida se atribuyen a su sentido del humor, a sus orígenes eslavos... o a sus necesidades económicas. Ya hemos visto lo que decía Henri Martineau: "J'aime me le représenter comme un très fin lettré qui s'amuse et qui ne craint pas d'afficher son goût de la bizarrerie"

La angustia, el desamor y la soledad

Toda la violencia de Guillaume, e incluso sus fanfarronadas, sus contradicciones y sus ambivalencias tienen origen, como ya he dicho, en una reacción de protección contra lo que considera su falta de valor, su perversidad... y también contra su inseguridad, su resentimiento por las injusticias sufridas y su angustia. Una angustia que se desprende de toda su obra. Ya en el manuscrito del *Enchanteur* Apollinaire pone en boca de los "Dryades de la forêt de Malverne" las siguientes palabras:

"Chaque jour, chaque jour, un massacre d'innocents. Des envols éperdus d'oiseaux angoissés voient leurs nids s'écraser et leurs œufs se briser quand les arbres s'abattent en secouant leurs branches"(folio 101),

J. Burgos, en su comentario a *L'Enchanteur*, ve también una angustia profunda en sus ataques a la religión:

"Cet aspect à la fois grotesque et grinçant de la Noël funéraire où l'**angoisse profonde** du poète s'estompe mal derrière les grimaces, les blasphèmes et les profanations premières" (O.c. Pág. LXXX) (Subrayado por mí).

que ve también a lo largo del *Enchanteur*:

"Devant la Dame du lac, dans le chapitre sixième, il n'aura plus à opposer que son être profond, sa nature dépouillée de toute culture: chapitre non plus de révolte mais de bilan, **car il n'y a plus de place que pour l'angoisse** (O.c. Pág. CXX) (Subrayado por mí).

Una angustia que continuará durante toda su vida y que el poeta no puede dejar de traslucir en poemas y relatos. Ni tampoco la sensación de orfandad, que expresa con emotivas metáforas en *Le Voyageur*:

“Tu regardais un banc de nuages descendre
Avec le paquebot orphelin vers les fièvres futures
Et de tous ces regrets de tous ces repentirs
Te souviens-tu

Te souviens-tu du long orphelinat des gares...

Lo que cuenta son los recuerdos, las sensaciones de soledad en las estaciones de ferrocarril, una soledad que, ya poeta, no se cansa de repetir desde las primeras obras: en *L'Enchanteur*, en donde se identifica con Merlin condenado a una eterna soledad en su tumba, o con Travailin que dice “je suis las d'être seul”. También J. Burgos ve en *L'Enchanteur* la expresión de la desesperada soledad del poeta; una soledad en la que no dejará de insistir a lo largo de todo su comentario:

“La bible infernale, la question désespéré d'amour, l'histoire exemplaire, la revanche du poète, traduisent en fait une attitude commune et qui est celle de la révolte, mais d'une révolte qui trouve non sa conséquence mais son point de départ dans la conscience de sa propre solitude...(O.c. Pág. CIX)
...Tous les personnages de *L'Enchanteur* parlent de solitude, d'une solitude qu'ils feignent parfois de rechercher mais qu'en fait, avec ironie ou sérieux, ils essaient tous d'exorciser”(O.c. Pág. CXI)
...La formule du druide et celle de Chapalu, traduisent toutes deux, mais sur deux modes différents, la même impossibilité de se faire adopter et de sortir de sa solitude, le même échec de toute communication profonde et de tout amour vrai”(O.c. Pág. 91).

También muchos años más tarde, en los versos de *Zone*, Guillaume vuelve a confesar su soledad: “Maintenant tu marches dans Paris seul parmi la foule...tu es seul le matin va venir”; la misma de la que habla a Madeleine en sus cartas: “Il m'est arrivé souvent à Paris, me sentant seul, dans mon cabinet de travail d'avoir peur de cette solitude le soir”, y que vuelve en los poemas que escribió durante la guerra:

"Existe-tu ma Madeleine
Ou n'es-tu qu'une entité que j'ai créée sans le vouloir
Pour peupler la solitude..." (*Plainte*)

Con Lou, aunque reconoce su soledad, intenta sublimarla con imágenes prodigiosas:

“Il me semble que je suis seul au monde dans un lieu qui est comme un véhicule magique sur lequel je parcours l’univers” (Carta de 5 de mayo de 1915)

La soledad del poeta, y también su sensación de desamparo y de abandono. Un desamparo que ya hemos visto cuando pone en boca de Travaillin: “je suis celui qui es moins puissant que tout autre homme, celui qui n’a rien”, y que veremos a lo largo de su vida. En el borrador de *Zone* nos confiesa que la sensación de abandono se remonta a sus primeros años: “Je me sens abandonné sur terre depuis mon plus jeune âge”. Es una sensación que no está directamente vinculada con los acontecimientos concretos que le suceden a lo largo de su vida, sino que se formó con el abandono y la desorientación en que vivió toda su infancia y que volverá en cualquier momento, en cuanto vuelve a sufrir por cualquier razón. Así escribe en junio de 1911 a Gide:

“Je suis l’homme le plus désemparé du monde et le plus abandonné qui soit”

También M Adéma considera que esta sensación no está justificada por los acontecimientos, al menos cuando escribe esta carta:

“Ce découragement, cette amertume, ces doutes seront fréquents chez Apollinaire, bien qu’ils ne soient pas toujours justifiés dans les faits et c’est bien le cas à cette époque”(O.c. pág. 179)

La sensación de desamparo volverá también durante la guerra. Así escribe a Madeleine el 3 de octubre de 1915:

“Je suis tout désemparé quand je n’ai pas de tes lettres”

Porque en el fondo, Apollinaire es como un niño que sufre de falta de amor, de abandono y de miedo. Es como un niño lleno de dolor. El mismo nos lo hace ver en muchos pasajes de sus obras. El es como el *Enchanteur* que dice: “je suis triste jusqu’à la mort”. Es la tristeza de la que habla también en uno de los versos que escribió en *La Santé* y que eliminó para la publicación en *Alcools* por demasiado personal, como indica Michel Décaudin:

“Je suis Guillaume Apollinaire
Dit d'un nom slave pour vrai nom
Ma vie est triste tout entière
Un écho répond toujours non
Lorsque je dis une prière” (Dossier d'*Alcools*. Genève. Droz. 1966, pág. 213)

Una tristeza de la que sigue hablando muchos años más tarde en el poema de guerra *L'hiver revient mon âme est triste*:

“L'hiver revient mon âme est triste
Mon cœur ne sait rien exprimer
Peut-être bien que rien n'existe
Hiver de tout hiver d'aimer
Où la peine seule résiste

Et pourquoi mon cœur bat-il
Par la tristesse qu'il endure...”

El es como Travaillin que se siente triste, sin amor, como casi todos sus personajes. Por eso el *Enchanteur* dice a Travaillin: “Ne te désespère pas Travaillin...moi aussi je n'ai pas été aimé”...y el amor que Guillaume puede sentir también está contaminado de dolor:

“L'amour dont je souffre est une maladie honteuse” (*Zone*)

Un drama personal que, según Jean Burgos, se desprende también de la frase con que comienza *L'Enchanteur*: “Que deviendra mon cœur parmi ceux qui s'entraiment”:

“La gravité de l'entreprise se voit ici confirmée par le recours à l'alexandrin qui n'est jamais gratuit dans l'œuvre, et même les pirouettes et fanfaronnades ultérieures n'arriveront pas à l'effacer: c'est tout son **désarroi profond, sa solitude au milieu de ceux qui s'aiment, son désespoir de mal-aimé**, qui se révèlent dans cette phrase, la seule où il parle en son nom propre et reconnaisse ouvertement que son destin est celui même de l'*Enchanteur pourrissant*. (O.c. Pág. C) (Subrayado por mí).

.....

Pero, aunque a veces inspire compasión, Guillaume, es peligroso, porque para protegerse y para liberarse del resentimiento acumulado durante su infancia busca la violencia y contamina

violencia, igual que hacía su madre. Pero también en la confrontación con la violencia es ambivalente y confuso. Se instala en ella y al mismo tiempo la teme y le excita. La violencia le excita, como dicen sus personajes, que, como él mismo, la asocian a la sexualidad:

“Où sont les Japonaises? demanda Mony
- C’est cinquante roubles de plus, déclara la sous-maitresse en retroussant ses fortes moustaches, vous comprenez, c’est l’ennemi” (*Les Onze Mille Verges*. Pág. 925)

“La guerre, ça me va, déclara Cornaboeux, et les culs de Japonais doivent être savoureux” (O.c. Pág. 915)

La fuerza del modelo de su madre, la pasión que vivió con ella entre las bofetadas, los castigos y las tensiones le condicionaron tanto que no podrá tener ninguna aventura amorosa sin que surja inmediatamente la misma violencia de entonces, como reconoce M. Adéma, que dice:

“Avec les filles est galant, courtois, mais avec des éclairs possessifs, sanguins, presque brutaux. Il a de qui tenir et les réactions qu’il provoque le font déjà se plaindre d’être “mal-aimé” alors que peut-être il aime mal...” (O.c. Pág. 49)

Unas veces, como es el caso de Annie Playden, la violencia tomará la forma de amenazas y de persecución, y otras se volverá contra él, como con Lou, con la que tras una etapa de sadismo y de intento de dominación caerá en una vergonzosa sumisión. Y, al contrario: en cuanto desaparece el interés se acabarán también la dominación y la violencia, como ocurre con Madeleine tras visitarla en Orán, porque Guillaume, detenido en las experiencias de su infancia, no concibe la excitación sin la violencia.

Los ejemplos de violencia en su vida y en su obra son sin número, especialmente en *Les Onze Mille Verges*, en *L’Hérésiarque et Cie* y en *La Fin de Babylone*. La violencia parece alcanzar el zenit en estos libros, por lo que se podría pensar que Apollinaire ha quedado satisfecho tras haber vomitado tanta furia. Pero no es así. Como su sed de amor, su sed de violencia no se verá nunca satisfecha y cuando parece que ya tiene que estar saciado, vuelve a la violencia en el siguiente libro...o encuentra en la siguiente mujer - o en sí mismo - una víctima de recambio. Como en una tragedia griega. También en la *Medea* de Eurípides la nodriza dice refiriéndose a Medea: “lo se, su furor no se va a calmar antes de haber aniquilado otra víctima...” Esto es lo

que sucede con Apollinaire: para calmar su violencia necesita siempre una nueva víctima que, con frecuencia, será él mismo.

Y con esta sensación de angustia, de desamparo y de miedo, con esta carga de violencia, Apollinaire llega al día de la declaración de la guerra.

A mi marido y a mis hijos
con todo mi cariño

II. LA GUERRA DE 1914-18: LAS REACCIONES DE APOLLINAIRE ANTE LA GUERRA.

Las reacciones de Apollinaire ante la guerra son similares a las que manifiesta ante una angustia profunda y, en general, ante su permanente angustia. Ya hemos visto a lo largo de su vida, con mayor o menor intensidad, reacciones semejantes en sus obras imaginarias o en su comportamiento en la vida real, pero la guerra, con la caída de interdictos y con la amenaza de muerte que representa, desorbita también la angustia y las reacciones de defensa contra ella, por lo que tendrá repercusiones muy destructivas para el poeta. En todo caso, seguiremos paso a paso cómo vive estos momentos porque afortunadamente disponemos de una correspondencia riquísima que nos proporciona datos muy valiosos para su conocimiento.

El apocalipsis de la guerra y el sacrificio

El 31 de julio de 1914 se declara la primera guerra europea, una guerra que va a quebrantar las bases y los confines de Europa. Como dice Freud, la guerra más asesina, la más sangrienta que hasta entonces se había conocido

"À cause des terribles perfectionnements apportés aux armes d'attaque et de défense, mais elle aussi, sinon plus cruelle, acharnée, impitoyable que n'importe laquelle d'entre elles. Elle ne tient compte d'aucune des limitations auxquelles on s'astreint en temps de paix... elle renverse tout ce qu'elle trouve sur son chemin, et cela dans une rage aveugle, comme si après elle ne devait plus y avoir d'avenir ni de paix entre les hommes" (Freud. *La guerre et ses déceptions*. Essais de psychanalyse, pag. 239).

Apollinaire presiente aquella noche un nuevo apocalipsis, el advenimiento de una tragedia cósmica, con todo el sufrimiento y el derramamiento de sangre que eso puede representar, una tragedia que terminará con el viejo mundo para crear un mundo nuevo, como dice en el poema *La petite auto*. De todas formas, en la imaginación de Apollinaire un nuevo apocalipsis, un sacrificio de orden sagrado, es necesario para su redención, para la reconversión de Europa y para la renovación del mundo, y la guerra le da la oportunidad de volver a sus viejas fantasías, por lo que la ve como un sacrificio inevitable. Pero la guerra será, ante todo, su propio

sacrificio. Bataille dice: “Le sacrifice qui d’autre part est, comme la guerre, levée de l’interdit du meurtre, est l’acte religieux par excellence...et avant tout est tenu par une offrande”¹. Y así es sin duda para Apollinaire todo derramamiento de sangre, una ofrenda, un acto religioso y sagrado, por eso con frecuencia cuando habla de sacrificio lo asocia con la Pasión de Cristo, como veremos más adelante. Y la ofrenda de su propia sangre es algo que, en su imaginación, tarde o temprano tiene que llegar.

La influencia del Libro del Apocalipsis es muy importante para Guillaume, que imagina situaciones llenas de dolor sin límites, pero que piensa que ese es el precio que habrá que pagar para su redención y para la purificación del mundo. De todas formas, en sus fantasías ha imaginado siempre un ave Fénix que surge de las cenizas, del fuego purificador, como vemos en *Le Brasier de Alcools*:

"J'ai jeté dans le noble feu
que je transporte et que j'adore
de vives mains et même feu
ce passé ces têtes de morts
Homme je fais ce que tu veux

Voici le paquebot et ma vie renouvelée
Ses flammes sont immenses
Il n'y a plus de commun entre moi
et ceux qui craignent les brûlures"

Y en otras muchas ocasiones vuelve a imaginar este fuego purificador que tras la muerte aportará la vida, un sacrificio muy doloroso, pero que le hará conseguir mayor gloria. Así, en el poema *Les Fiançailles*, se identifica con los templarios que fueron condenados a morir en la hoguera en 1314, que fueron sacrificados con el fuego en periodo de cuaresma (“quarantaine”). Uno de ellos, el “grand maître” de la Orden profetizó la muerte de Clemente V y de Felipe el Hermoso. Y así hace el poeta: las llamas le dan fuerza para “mirer”, es decir, para “viser” su propia muerte (como en el juego de la “quintaine”). Gracias a su sacrificio, el poeta conquista el don de la profecía y el poder de acceder a una condición sobrehumana, superior:

“Templiers flamboyants je brûle parmi vous
Prophétisons ensemble ô grand maître je suis

¹ *L'Erotisme*, pág. 91

Le désirable feu qui pour vous se dévoue
Et la girande tourne ô belle ô belle nuit

Liens déliés par une flamme Ardeur
Que mon souffle éteindra O morts à quarantaine
Je mire de ma mort la gloire et le malheur
Comme si je visais l'oiseau et la quintaine

Incertitude oiseau feint peint quand vous tombiez
Le soleil et l'amour dansaient dans le village
Et tes enfants galants bien ou mal habillés
Ont bâti ce bûcher le nid de mon courage"

Por eso aquella noche, tras la declaración de la guerra, como una profecía dolorosa, como un castigo contra el mundo violento en el que vive, anuncia un largo y penoso via crucis, el derrumbamiento del mundo existente, para poder resurgir, purificado con el dolor como un ser nuevo.

Apollinaire regresa aquella noche a París desde Deauville, donde había ido con su amigo el pintor Rouveyre a hacer unos artículos. Todas las imágenes siniestras que permanecen latentes en su inconsciente vuelven a despertar aquella noche, y vuelven a su imaginación los oscuros abismos en los que se preparan las tragedias y los océanos violentos, que en esta ocasión ve llenos de monstruos, pero que en seguida, como dice en uno de los primeros poemas escritos a Madeleine cuando llega al frente de batalla, verá otra vez ensangrentados ("l'océan sanglant de ces pauvres années"), como los había visto ya en *L'Enchanteur*. Vuelven a su imaginación los viejos miedos y la angustia que provoca la guerra los distorsiona, los agiganta y los obscurece para atormentarse aún más. Y entonces el miedo contamina todo, hasta las entrañas de la tierra, en donde tiemblan de miedo los muertos en sus tumbas.

La impresión de aquella noche terrible la refleja en el poema *La petite auto*, que parece haber escrito en aquel momento, al menos la primera parte hasta *leurs ombres demeures*, y el final a partir de *Et quand avoir passé l'après-midi...* el resto puede haberlo añadido posteriormente, ya que en el manuscrito aparece escrito con una tinta diferente, pero, en todo caso, es también fruto de su inspiración:

"Le 31 du mois d'août¹ 1914
Je partis de Deauville un peu avant minuit
Dans la petite auto de Rouveyre

Avec son chauffeur nous étions trois

Nous dîmes adieu à toute une époque
Des géants furieux se dressaient sur l'Europe
Les aigles quittaient leur air attendant le soleil
Les poissons voraces montaient des abîmes
Les peuples accouraient pour se connaître à fond
Les morts tremblaient de peur dans leurs sombres demeures
Les chiens aboyaient vers là-bas où étaient les frontières
Je m'en allais portant en moi toutes ces armées qui se battaient
Je les sentais monter en moi et s'étaler les contrées où elles serpentaient

.....
Océans profonds où remuaient les monstres²
Dans les vieilles carcasses naufragées
Hauteurs inimaginables où l'homme combat
Plus haut que l'aigle ne plane
L'homme y combat contre l'homme
Et descend tout à coup comme une étoile filante
Je sentais en moi des êtres neufs plein de dextérité
Bâtir et aussi agencer un univers nouveau

.....
Et des bergers gigantesques menaient
De grands troupeaux muets qui broutaient les paroles
Et contre lesquels aboyaient tous les clients sur la route
Je n'oublierai jamais ce voyage nocturne où nul de nous ne dit un mot
O départ sombre où mouraient nos trois phares
O nuit tendre d'avant la guerre o villages
Marechaux-ferrants rappelés
entre minuit et une heure du matin
Vers Lisieux la très belle
Ou bien vers Ailles d'or
Et trois fois nous nous arrê tâmes pour changer un pneu qui avait éclaté
Et quand après avoir passé l'après-midi
par Fontainebleau
Nous arrivâmes à Paris
Au moment où l'on affichait la mobilisation
Nous comprîmes mon camarade et moi
Que la petite auto nous avait conduits dans une époque nouvelle
Et bien qu'étant déjà tous deux des hommes mûrs
Nous venions cependant de naître"

¹ La guerra estalló el 31 de julio, pero por alguna razón, por conservar el ritmo o por un error, Apollinaire cambia la fecha en este poema. De todas formas, en muchas otras ocasiones, y también en las primeras cartas a Madeleine, confunde a menudo las fechas.

² La violencia de la guerra para Apollinaire sólo es la punta del iceberg de la violencia cósmica.

El Universo, cielos, mar, abismos, muertos, todo lo que hasta entonces parecía dormido va a abrirse, va a estallar. El Universo entero entra en convulsión. Las fronteras desaparecen y sólo quedan los ladridos de los perros que se oyen en la lejanía. Como un anuncio de muerte cósmica.

Como dice J.G. Clark,¹ ya a los dieciocho años - en 1898 - Apollinaire anuncia que vive a la espera del mesías de una revolución liberadora que acabe con el viejo mundo y de paso a otro mejor... y escribe a Toussaint Luca las siguientes líneas:

“Je te quitte en souhaitant que vienne Souvarine, l’homme qui doit venir, le blond qui détruira les villes et les hommes”

Y no mucho más tarde, en 1903, escribe el poema *Avenir*, también de marcada visión apocalíptica:

“Quand trembleront d’effroi les puissants les ricombres
Quand en signe de peur ils dresseront leurs mains
Calmes devant le feu les maisons qui s’effondrent
Les cadavres tout nus couchés par les chemins.

.....

Il y aura du sang et sur les rouges mares
Penchés nous mirerons nos faces calmement
Et nous regarderons aux tragiques miroirs
La chute des maisons et la mort des amants

Or nous aurons bien soin de garder nos mains pures
Et nous admirerons la nuit comme Néron
L’incendie des cités l’écroulement des murs
Et comme lui indolemment nous chanterons
Nous chanterons le feu la noblesse des forges
La force des grands gars les gestes des larrons
Et la mort des héros et la gloire des torches
Qui font une auréole autour de chaque front

La beauté des printemps et les amours fécondes
La douceur des yeux bleus que le sang assouvit
Et l’aube qui va poindre et la fraîcheur des ondes
Le bonheur des enfants et l’éternelle vie

.....

Puis quand la peste aura purifié la terre
Vivons en doux amour les bienheureux humains

¹La poésie, la politique et la guerre (Apollinaire et la guerre. La Revue des lettres modernes. nos. 450-445. 1976, pág 9.)

Paisibles et très purs car les lacs et les mers
Suffiront bien à effacer le sang des mains”

Cuando llega la guerra Apollinaire recupera las viejas imágenes y describe, esta vez con un fundamento más real, el apocalipsis que va a cambiar el mundo. Y el apocalipsis se acerca, está ahí, lo ve llegar. También el 30 de julio de 1915 escribe desde el frente una carta a Lou en la que vuelve a hablar de esta visión apocalíptica de la guerra:

”Je vois venir à travers le voile que tisse devant la porte ouverte de ma cellule souterraine l'envol obscène des mouches infâmes. La troupe approche. Les cavaliers portent des lances dont les gonfanons de couleurs éclatantes fouettent la face équivoque du soleil. Et cette troupe je la suppose redoutable, la litière m'apparaît comme si sous les teintures de soie il y avait un cadavre”.

De nuevo aparecen las "mouches infâmes" o "mouches assassines", imagen obsesiva de erotismo y de miedo a la vez. La guerra-apocalipsis llega en esta ocasión para el poeta bajo la forma simbólica de una plaga de moscas malditas que le van a convertir en un cadáver. Esa es para él una de las imágenes más precisas de la tragedia que se avecina. Porque para imaginar este apocalipsis Apollinaire recurre a su torturado mundo personal que se despierta de nuevo. Ya hemos visto esas moscas como amenaza de muerte en las mujeres malignas, que le atraen y le horrorizan a la vez, y las veremos continuamente como anunciadoras de muerte en las cartas que escribió a Lou, a Madeleine, e incluso a André Level, durante la guerra. Y también, entre los poemas que dedicó en ese momento a Marie Laurencin, hay uno que lleva precisamente el título de *Tourbillon de mouches...*

No es de extrañar que una persona tan angustiada como Apollinaire vea nuevos apocalipsis cuando se anuncia una tragedia. Su vida ha sido un martirio, aún peor que el de los “quarante de Sébaste” y piensa que una desgracia secreta le persigue. Por eso dice en el poema *Tristesse d'une étoile*, tras haber sido herido durante la guerra:

“C’est pourquoi de mes maux ce n’était pas le pire
Ce trou presque mortel et qui s’est étoilée
Car le secret malheur qui nourrit mon délire
Est bien plus grand qu’aucune âme ait jamais celé” (Œuvres poétiques. La Pléiade. Pág. 308)

una herida de obús en la cabeza, pero aún teme más. De sus viejos miedos surge en todo momento, y aún más al estallar la guerra, la angustia de que ocurra algo peor. Por eso, aunque no ocurra, lo imagina recreándose con las historias truculentas que salen a borbotones de su pluma. El apocalipsis es una de sus imágenes preferidas, que volverá también en *La maison des morts*:

“Soudain
Rapide comme ma mémoire
Les yeux se rallumèrent
De cellule vitrée en cellule vitrée
Le ciel se peupla d’une apocalypse
Vivace

Et la terre plate à l’infini
Comment avant Galilée
Se couvrit de mille mythologies immobiles
Un ange en diamant brisa toutes les vitrines
Et les morts m’accostèrent
Avec des mines de l’autre monde”

Como en el Libro del Apocalipsis, los ángeles tienen mucha importancia en la obra de Apollinaire. Aquí, este “ange en diamant” nos recuerda el que aparece al comienzo del capítulo X: “después vi otro ángel vigoroso que bajaba del cielo envuelto en una nube; sobre la cabeza tenía el arco iris; su rostro era como el sol...”. Un ángel semejante al que vemos también en el poema *Les Collines*:

“Au-dessus de Paris un jour
Combattaient deux grands avions
L’un était rouge et l’autre noir
Tandis qu’au zénith flamboyait
L’éternel avion solaire

L’un était toute ma jeunesse
Et l’autre c’était l’avenir
Ils se combattaient avec rage
Ainsi fit contre Lucifer
L’Archange aux ailes radieuses”

En *La maison des morts*, lo mismo que el ángel del Apocalipsis, el poeta procede a contar a los muertos:

“Alors je les dénombrai
Ils étaient quarante-neuf hommes
Femmes et enfants”

A pesar de su comienzo apocalíptico, *La maison des morts* perderá en seguida su truculencia y se convertirá en una historia irreal sobre los amores de los muertos, pero Apollinaire no puede resistir la tentación de comenzarle dándole un tono de convulsión cósmica.

También la *Onirocritique*, con sus imágenes de derramamiento de sangre, es de inspiración apocalíptica:

“Tout un peuple entassé dans un pressoir saignait en chantant. Des hommes naquirent de la liqueur qui coulait du pressoir”

Y en esta ocasión bajo la forma del vino como símbolo de la sangre de Cristo derramada para la redención.

En el Apocalipsis encontramos un pasaje semejante:

“El ángel echó la hoz afilada sobre la tierra y vendimió la viña de la tierra, y arrojó las uvas en la gran cuba de la ira de Dios. La cuba fue pisada fuera de la ciudad y de la cuba salió sangre hasta los frenos de los caballos sobre una distancia de unos trescientos kilómetros.”(*Apocalipsis* 14.18)

tanta sangre en este Libro presagia muerte y muerte de martirio, y éste fue el propósito de Juan, su autor, al escribirlo: dar una esperanza a las Iglesias cuyos fieles iban a morir irremediablemente como mártires. También en la obra de Apollinaire, como ya he dicho, la sangre presagia muerte, y sobre todo su propia muerte como martirio.

Muchas imágenes en la *Onirocritique* recuerdan al Apocalipsis. Como dice Marc Poupon ¹:

¹ La revue des Lettres Modernes. Nos. 380-384.1973

“l’épée fleuve que l’on retrouve à deux reprises vient tout droit de l’Apocalypse”: “Arrivé au bord d’un fleuve, je le pris à deux mains et le brandis. Cette épée me désaltéra...je brandis l’épée et la foule se dispersa”. Esta imagen apocalíptica de “l’épée fleuve” atrae especialmente a Apollinaire, por eso vuelve a ella en numerosas ocasiones. De manera muy clara en el poema *A l’Italie* que envía al periódico italiano “La Voce”, y también a Madeleine el 25 de agosto de 1915: “Nos fleuves sont brandis comme des sabres”. Y en otros muchos poemas. En *La Chanson du mal-aimé*:

“La quatrième Malourène
Est un fleuve vert et doré”

en *Les Collines*:

“L’esclave tient une épée nue
Semblable aux sources et aux fleuves”

en *Le Brasier*:

“Le fleuve épinglé sur la ville
T’y fixe comme un vêtement”

Y en el poema XXIX que dedica a Lou:

“Les fleuves sont des épingles d’acier semblables à tes
veines où roule l’onde trompeuse de tes yeux”

En *Le Poète assassiné* encontramos la descripción de una “Ville nouvelle” que evoca la Jerusalén celeste del Apocalipsis:

“Toutes les louves de la détresse hurlaient alors derrière la porte, prêtres à dévorer le troupeau, le pâtre et son ami, pour préparer à la même place la fondation de la Ville nouvelle” (*Apollinaire. Œuvres Complètes*. M. Décaudin. Paris Balland-Lecat. 1965-1966. Pág. 255)

Pero en *Couleur du temps* los pasajes de inspiración apocalíptica anuncian un futuro sombrío, empezando con las palabras de Ansaldin en la primera escena, cuando, a través de imágenes semejantes a las de *La petite auto*, predice la muerte y el derramamiento de sangre sin ofrecer esta vez ninguna posibilidad de esperanza:

“Bientôt l’on verra bondir la mort
Oui elle bondira jusqu’ici
Comme un tigre affamé au milieu
D’un troupeau éperdu de captives
Venez vite Au sud à l’est au nord
Coule le sang des antagonistes
Et leurs grandes ombres atroces
Obscurciront bientôt l’horizon” (Œuvres Poétiques. La Pléiade. Pág. 920)

Las imágenes de sangre, que anuncian violencia y muerte cercana, no podían faltar tampoco en los primeros poemas de Apollinaire al declararse la guerra o al llegar al frente de batalla. Ya hemos visto cómo escribe a Madeleine en el poema que le dedica:

“Qu’il serait temps que s’élevât cette harmonie
Sur l’océan sanglant de ces pauvres années
Où le jour est atroce où le soleil est la blessure
Par où s’écoule en vain la vie de l’univers...” (*A Madeleine*. Poema de 11 de agosto de 1915)

Violencia, muerte, y de nuevo la imagen del sol herido que ya habíamos visto en *Zone*, indicando un peligro de castración, un castigo universal.

La sangre está muy presente en la correspondencia con Madeleine y con Lou: el 30 de enero de 1915, cuando hace pocos meses que se ha declarado la guerra y el poeta está aún en el cuartel de Nîmes, escribe a Lou un impresionante poema, *Si je mourais là-bas*, que tiene como mensaje final el anuncio de la tragedia y de la sangre, unos versos que empiezan precisamente con las iniciales de Lou:

“L a nuit descend
O n y pressent
U n long, un long destin de sang”

Y para calmar la violencia, para controlar y sacralizar la violencia que va a desencadenarse con furia, el poeta, en un apocalipsis personal se ofrece en sacrificio, víctima cósmica, para redimir al mundo con su sangre, para que tras la tragedia surja un mundo nuevo más puro y más luminoso. Como dice Bataille:

“C’est généralement le fait du sacrifice d’accorder la vie et la mort, le rejaillissement de la vie, à la vie la lourdeur, le vertige et l’ouverture de la mort. C’est la vie mêlée à la mort, mais en lui, dans le même moment, la mort est signe de vie, ouverture à l’illimité”
(*L’Erotisme*, Pág. 102)

Así ve Apollinaire el derramamiento de su sangre, su propio sacrificio, como una abertura a una nueva vida, a una vida maravillosa. Y en cierto sentido se identifica con Cristo, por eso imagina que, como el cordero apocalíptico, su sangre es preciosa y puede redimir al mundo. Porque su sangre, para que sea válida para el sacrificio tiene que ser, como la de Cristo, pura, preciosa y benéfica. Y la imagina inocente, limpia, e incluso muy roja, porque así puede dar una belleza especial al mundo y sobre todo a Lou, que gracias a su sangre tendrá la boca, el pecho, y el pelo aún más bellos, aún más rojos. De todas formas, la sangre de la víctima es siempre fluida y roja porque para que el rito sea eficaz, para que el rito sea sagrado, y no puede imaginarse sacrificio sin rito, debe derramarse sin que se corra el riesgo de que se ensucie o de que se vuelva oscura y espesa. Así imagina Apollinaire su sangre, una sangre benéfica, joven y pura, una sangre que da la vida, e incluso una vida mejor, en contraposición a la de la “dame du lac” en *L’Enchanteur Pourrissant*, que era una sangre oscura, espesa y menstrual, es decir, violenta e impura, una sangre que sólo podía producir putrefacción y muerte... Por eso se identifica con la víctima pura y benéfica por excelencia, con Cristo y da la impresión de que se aplica a sí mismo la expresión “la preciosísima sangre de Jesús” y confiere a su sangre poderes prodigiosos que, cuando las circunstancias se prestan, como es el caso con Lou, puede dar a la vida una intensidad maravillosa, haciéndola, incluso, hasta más erótica.

Así, ofrece su sangre para que se acabe la violencia, para dar al mundo, al mar, a los montes, a los valles, a la estrella que pasa, incluso al sol y a las flores, una nueva vida más pura, más bella y más brillante. Pero, como el poema va dedicado a Lou, tiene que ofrecerle su sangre, sobre todo, para que ella sea todavía más bella:

“Si je mourais là-bas sur le front de l'armée,
Tu pleurerais un jour, ô Lou, ma bien-aimée.
Et puis mon souvenir s'éteindrait comme meurt
Un obus éclatant sur le front de l'armée,
Un bel obus semblable aux mimosas en fleur.

Et puis ce souvenir éclaté dans l'espace
Couvrirai de mon sang le monde tout entier:
La mer, les monts, les vals et l'étoile qui passe,
Les soleils merveilleux mûrissant dans l'espace
Comme font les fruits d'or autour de Baratier.

Souvenir oublié, vivant dans toutes choses,
Je rougirai le bout de tes jolis seins roses,
Je rougirai ta bouche et tes cheveux sanglants.
Tu ne vieillirais point, toutes ces belles choses
Rajeuniraient toujours pour leurs destins galants.

Le fatal giclement de mon sang sur le monde
Donnerait au soleil plus de vive clarté,
Aux fleurs plus de couleur, plus de vitesse à l'onde,
Un amour inouï descendrait sur le monde,
L'amant serait plus fort dans ton corps écarté...

Lou, si je meurs là-bas, souvenir qu'on oublie,
Souviens-t'en quelquefois aux instant de folie,
De jeunesse et d'amour et d'éclatante ardeur,-
Mon sang est la fontaine ardente du bonheur!
Et sois la plus heureuse étant la plus jolie,

Ô mon unique amour et ma grande folie!”

Un sacrificio que ya había dejado entrever en un poema enviado sólo unos días antes:

“Des atteintes du feu jamais rien n'est décevant
Je flambe dans ta flamme et je suis ton amour
Le phénix qui se meurt et renaît chaque jour” (12 de enero de 1915)

Más tarde, en los momentos de mayor amor, vuelve a la misma idea con Madeleine y quiere ofrecer el derramamiento de su sangre para purificarse, para ser digno de su amor. Así se lo escribe primero en la carta de 9 de diciembre de 1915:

“Peut-être qu'une blessure est nécessaire à moi aussi pour que je sois digne de toi et pour toi”

Pero el sacrificio de su sangre le obsesiona demasiado para dar por zanjada la cuestión. Por eso vuelve a la misma idea al día siguiente:

“Oui, j’ai eu il y a quelques jours dans une lettre que tu n’as pas encore (c’est hier je crois) l’idée du sacrifice de mon sang sans doute qu’exige la perfection paradisiaque de notre amour. J’accepte ce sacrifice Madeleine...”

Esto es lo que conoce, es la solución a la que se vio abocado durante su infancia para calmar la violencia familiar, para tratar de hacer mejor el reducido mundo en el que vivían encerrados, él, su madre y su hermano: el sacrificio, su sacrificio. Chivo expiatorio desde niño se identifica con el cordero del Apocalipsis que dio su sangre para la redención del mundo. Otra víctima inocente, como se ve a sí mismo. Además esta idea del sacrificio correspondía a su visión del mundo, el mundo religioso en el que vivió sumergido toda su infancia, como nos dice en *Zone*, y que contaminaría después toda su obra, unas veces como inspiración y otras como ataque o provocación.

Por eso, en cuanto se declara la guerra Guillaume tiene la certeza de que la tragedia va a dar lugar a un mundo nuevo, a un orden renovado...pero al precio de un largo via-crucis de sangre, y al precio, sobre todo, del sacrificio de su propia sangre. El es la víctima que fatalmente tiene que ofrecer su sangre para calmar toda la violencia que se avecina. Pero esta idea de sacrificio tan arraigada en Apollinaire no es nada nuevo, sino que ha existido siempre en las sociedades primitivas, e incluso la vemos con frecuencia en las obras clásicas griegas como un medio para calmar la violencia. Así lo dice René Girard:

“La victime meurt, semble-t-il, pour que la communauté, menacée tout entière de mourir avec elle, renaisse à la fécondité d’un ordre culturel nouveau ou renouvelé...Comment s’étonner si la mort, en dernière analyse, est perçue comme source et mère de toute vie?” (*La violence et le sacré*. Grasset. 1973. Pág. 381).

En todo caso, desde el momento de la declaración de la guerra, desde el momento en que escribe *La petite auto*, Apollinaire se ve como protagonista de la tragedia que se avecina, por eso enuncia sus versos con un “Je” muy significativo:

“Je m’en allais portant en **moi** ces armées qui se battaient

Je les sentais monter en moi et s'étaler les contrées où elle serpentaient

.....

Je sentais en moi des êtres neufs pleins de dextérité..."¹

Como si la guerra fuera el fruto de una premonición personal, del anuncio del apocalipsis que venía haciendo desde hacía muchos años, como una fatalidad, como un sacrificio que se le impusiera para su propia redención, para hacerse perdonar algo muy grave, y para la redención de la humanidad:

"Le fatal giclement de mon sang sur le monde"

porque él, como Cristo, es una víctima inocente, pero víctima necesaria.

Unas veces se identifica con el diablo, como dice al principio de *L'Enchanteur Pourrissant*, pero en otros pasajes de esta obra recurre para su inspiración a episodios de la Pasión de Cristo, aunque los utilice, como ocurre constantemente en este libro respecto a toda la vida de Cristo, en sentido negativo y contrario ("La Noël Funéraire", los tres falsos magos, etc.). En efecto, como dice Jean Burgos:

"Les témoignages sur la mort et la vie de L'Enchanteur ne sont pas sans faire songer aux témoignages sur la mort et la vie du Christ, et les trois fées qui s'interrogent sur le tombeau (Lorie, Madoine et Hélinor) pourraient bien dire l'envers des trois Saintes Femmes venues au tombeau du Christ le matin de Pâques." (O.c. Pág. 83).

Y precisamente en este pasaje de las tres hadas las referencias a la Pasión de Cristo son claras.

Así, cuando las tres mujeres llegan ante su tumba el "Enchanteur" dice:

"Je suis triste jusqu'à la mort et si mon corps était vivant il suerait une sueur de sang"
(Pág. 84 de la versión de Jean Burgos)

Una frase que Jean Burgos comenta de la manera siguiente:

"Cf. Mt XXVI, 38 y Mc XIV, 34: "Mon âme est triste à en mourir; demeurez ici et veillez avec moi"; ce sont les paroles mêmes du Christ à Gethsémani que Merlin

¹ Subrayado por mí.

reprend ici de façon parodique. Pareillement dans “Un soir” et dans “Les Fiançailles”, le poète identifiera sa souffrance à celle du Christ au Calvaire, mais dans une tonalité plus grave à coup sûr. L’image de la sueur de sang, qui montre comment le poète, cultivant le sacrilège, s’efforce vainement de se libérer de la foi de son enfance revient plusieurs fois dans l’œuvre d’Apollinaire: cf. L’“Ermite”, “Le Dome de Cologne”, “Guirlande de Lou”...

Cette sueur de sang, que le poète prend soin de définir par analogie avec la souffrance du Christ au Mont des Oliviers (cf. Luc XXII, 44: “Sa sueur devint comme de grosses gouttes de sang qui tombaient à terre”), comme l’appréhension en lui d’une douleur particulièrement profonde..., prend toute sa signification dans la bouche de l’ermite déchaux, espérant un signe du Ciel: “*Car j’ai trop espéré en vain l’hématidrose*”. Mais l’image est meilleure encore ici, puisqu’elle s’applique à ce Merlin-Antéchrist dont “*La Noël fut la Passion*” (O.c. Pág. 85)

Ya se trate de una parodia, de un sacrilegio, o de deshacerse de la fe de su infancia, como dice J. Burgos, o no, lo que es indudable es que Apollinaire, a lo largo de toda su obra, se identifica con Cristo y llega a decir cosas sorprendentes. Así, por ejemplo, en el citado poema *Les Collines*:

“Je me suis enfin détaché
De toutes choses naturelles
Je peux mourir mais non pécher
Et ce qu’on n’a jamais touché
Je l’ai touché je l’ai palpé”
.....
Je dis que c’est au vrai la vie
Seul je pouvais chanter ainsi
Mes chants tombent comme des graines
Taisez-vous tous vous qui chantez
Ne mêlez pas l’ivraie au blé”

Pero la identificación con Cristo, en la medida en que Guillaume se considera víctima inocente como El, resulta aún más clara en los poemas en los que habla de la Pasión. Como dice Robert Couffignal:

“L’application du drame du Calvaire au drame personnel du poète apparaît plus simplement - trop simplement sans doute, et c’est ce qui explique la suppression de ces vers - dans une ébauche de *Zone*:

“J’ai vécu à Auteuil pendant près de trois mois
Entre les deux larrons comme Jésus mourut en croix

Et l’un, le criminel, ce fut le bon larron
Il sera malheureux et mourra en prison

L’autre, le mauvais larron, c’était une femme

Elle m'a pris ma vie, ce fut un vol infâme

Et pour avoir vécu entre ces deux voleurs
On m'arrêta un jour, l'an dernier comme receleur"

On a reconnu Géry Pi ret, Marie Laurencin, et on a daté ces trois mois de la fin mai   la fin d'août 1911. Par un naïf égocentrisme, le poète qui avait, dans la première partie de *Zone*, salué le Christ en Croix, a pris sa place et s'est approprié ses souffrances, comme il avait fait l'année précédente dans la cellule de la Santé, où il avait connu une lourde épreuve..."(*L'inspiration biblique dans l'œuvre de Guillaume Apollinaire*. P g. 139)

En efecto, en los versos de *La Santé* encontramos esa identificación con Cristo y precisamente en el aspecto de víctima inocente que tanta importancia tiene en la personalidad de Guillaume:

"Vous ne m'abandonnez donc pas
Jésus que l'on emprisonna
Et que les douze abandonn rent"

Por eso vuelve una y otra vez a las imágenes de Cristo ensangrentado en la Cruz, como vemos en *Zone*: "torche aux cheveux roux", Cristo lleno de la sangre que inunda al poeta en Montmartre.

También aparecen en *Printemps* de *Le Guetteur M lancolique*, escrito en 1902, las flores de la pasión, cuyos órganos representan la corona de espinas:

"Les jardins   leurs murs ont des tentations
Pour la faim des passants Ce sont des capucines
Des lambrusques et des fleurs de la Passion
Qui offrent tendrement deux couronnes d' pines"

Parece evidente que si Guillaume escribe con mayúsculas el nombre de estas flores es porque tiene en su imaginación la Pasión de Cristo...

La misma imagen de Cristo ensangrentado que hemos visto en *Zone* vuelve a aparecer en uno de los poemas que escribe a Madeleine durante la guerra:

"Il y a des femmes qui demandent du ma s   grands cris
devant un Christ sanglant   Mexico"

Y en *Couleur du temps*:

“Et la tragique croix d’où le sang coule à flots
Par le front écorché par les cinq plaies divines
Domine le soleil qui l’adore en tremblant...” (O. Poétiques. Bibliothèque La Pléiade, Pág. 950)

Con tantas imágenes de sacrificio sagrado y de sangre en su imaginación, no es de extrañar que cuando llega la guerra Apollinaire presienta “un long, un long destin de sang”, una sangre derramada que en su inconsciente sólo puede ser la suya. Vuelven entonces las imágenes de Cristo crucificado que identifica con las del soldado herido:

“Saigne la crucifixion tandis que saigne la blessure du soldat de promission”

Y por mucho que recurra a excitar su erotismo con Lou o con Madeleine, por mucho que busque, incluso con exceso, la vida en la sexualidad, en la euforia o en la exaltación, no podrá alejar el fantasma de algo terrible que le va a ocurrir. Por eso, cuando es herido en la cabeza en el fondo siente cierto alivio, porque el “secret malheur” que le persigue presagiaba algo aún peor, una terrible mutilación, con un suplicio de lento y total derramamiento de sangre, como el que ve tantas veces en el sol, algo que el poeta imagina y teme durante toda su vida y que es peor que una herida en la cabeza y peor, incluso, que la misma muerte.

Las reacciones de exceso: la huida en las drogas, en la exaltación, en la sexualidad y en la euforia

Cuando llega la guerra y bajo la amenaza del peligro inminente, el equilibrio ya frágil del poeta se rompe bruscamente y entonces su imaginación desorbita el miedo y produce en él una angustia que alimenta aún más con sus viejos fantasmas y con los sufrimientos y obsesiones de la infancia. Y entonces, para superarla, para escapar a ella, recurre con una violencia desenfadada a todo lo que puede estar en su mano para deformarla y transformarla. Y lo hace de la manera que lo ha venido haciendo siempre, tanto en la vida real como en las obras imaginarias. Pero esta vez, como el peligro es inmenso, la huida y la exaltación para compensarlo adquieren una intensidad y llegan hasta unas dimensiones que en ciertas ocasiones

son comparables a las que habíamos visto anteriormente en *Les Onze Mille Verges*. Por eso esta obra será tan decisiva para analizar y comparar los comportamientos de Apollinaire durante la guerra y los que ya existían en su desmesurada imaginación.

- Las drogas.

El 31 de julio de 1914, el día de la declaración de la guerra, Apollinaire vuelve de Deauville, ya lo hemos visto, con su amigo Rouveyre. En el poema *La petite auto* nos refleja el pánico y las impresiones de aquel día terrible. Pero la perturbación y la angustia no sólo le inspirarán poemas, sino que se manifestarán a lo largo de la guerra de la manera más imprevisible y descontrolada. Aquella noche, Apollinaire se siente de nuevo desamparado y desorientado, y vuelven a aparecer los viejos miedos que hemos visto en tantos poemas y relatos, vuelve a sentir terror, y para escapar, para no dejarse atrapar por las imágenes de muerte y de desolación que anuncia la guerra, para intentar alejarse de ese “long destin de sang” que prevé, recurre a la euforia artificial que le procuran las drogas. Su amigo Siégler-Pascal, que estaba con él aquella noche, nos cuenta la situación con detalle:

“C’était le 31 juillet 1914...En sortant de ma salle d’armes...j’ai trouvé, à la vitre du bureau de Postes de la rue des Capucines, l’ordre de mobilisation, affiché. Paris était déjà fiévreux; je me précipitai dans la foule, et j’errai ainsi, sans boire ni manger, jusque vers minuit. Les cortèges passaient hurlant “à Berlin” et des chants patriotiques. Le métro était pris d’assaut; on respirait une atmosphère d’une excitation folle.

Vers minuit harassé, mais incapable de rentrer chez moi, je décidai de me rendre chez des amis où l’on fumait le samedi. Ils habitaient au fond de l’avenue Henri Martin, près du bois, où ils donnaient à souper tous les samedis et on passait la nuit chez eux.

J’eus la chance de les trouver ce samedi 31 juillet. Il y avait là une quinzaine de personnes, entre autres Georges Claretie, Isa de Comminges (la panthère) et Guillaume Apollinaire, tout cela couché pêle-mêle.

Dans cette atmosphère lourde, une lueur filtra à travers les volets vers 4.30. Comme le corbeau elle semblait marteler le bois et faire retentir le cri sinistre. “Never more”. Je ressentis que mon passé venait de s’écrouler: et “mezza voce” la bouche close, je fis entendre les accents de *La Marseillaise*. Tous, qui étaient là, français et étrangers, affalés, se sentirent soudain comme glacés, et en sourdine, ils reprirent le chant sacré; ce fut un grand moment.

Le lendemain matin, nous en sortîmes vers 6 à 7 heures avec Guillaume, une Australienne qui se fardait avec du fard violet, encore deux autres femmes vertes et ravagées par cette nuit, groupe singulier, et nous décidâmes de regagner le centre de la ville à pied.

Malgré l’heure matinale, la ville était en mouvement. Nous marchions d’un pas déjà militaire, encadrant Miss Martins carnavalesque dans ses atours violets, maquillée outrageusement, et quand nous fîmes arrivés dans les Champs Elysées, ce fut une stupeur à cette heure matinale que cet incessant roulement de véhicules de toutes sortes,

automobiles, taxis, fiacres, tous bondés d'individus qui fuyaient, empilés, pêle-mêle avec des valises. Place de la Concorde, c'était encore plus intense, et l'on reconnaissait dans les voitures des filles de chez Maxims et Weber que l'on croyait parisiennes ou espagnoles, qui n'étaient qu'allemandes, et qui fuyaient éperdument, avec des individus au crâne rasé vrais boches, leurs sinistres maquereaux, vers la gare d'Orsay, pour gagner l'Espagne, car le délai de sûreté expirait le soir même. C'est là que nous nous quittâmes; je devais revoir Apollinaire chez Pocard le fameux soir du calligramme..." (Revue des Lettres modernes. *Apollinaire et la guerre* nos.380-384 1973.Pág. 33) (Subrayado por mí).

Si la angustia resultaba insoportable para el poeta, la imagen que ofrece después de fumar es la de un hombre desgraciado y miserable. Nada más claro: amenazado intenta encontrar la vida y la euforia, en cualquier parte; y esa noche vuelve de nuevo a buscarla en el ambiente que le es familiar, entre los marginados, entre los atormentados, como era "la panthère" y las mujeres de apariencia siniestra que le acompañan. Es fácil imaginar el grupo, "groupe singulier" como dice Siégler-Pascal. Y si ellas estaban "vertes et ravagées" a causa de la noche de opio, los dos amigos no debían estarlo menos.

Sólo unos días más tarde, el 25 de agosto, Siégler-Pascal, movilizado en Saint-Cyr, y después en permiso de convalecencia por tres meses, decide ir a Niza, en donde su hermano mayor ocupa un puesto de cónsul; sabe que Apollinaire se encuentra sin recursos, por lo que le ofrece que vaya con él hasta allí, comprometiéndose a alojarle y a pagarle la comida. Apollinaire, que ya había decidido enrolarse, acepta y llega a Niza el tres de septiembre de 1914 sin haber avisado a nadie.

En esta ciudad cosmopolita Apollinaire hace muchos amigos, Robert Mortier, Archipenko, el Comandante de marina Borie, etc...Y en seguida vuelve al opio: "la guerre, escribe a Serge Férat el 4 de enero de 1915, devient un paradis artificiel". Borie no será ajeno a esta afición, como cuenta Siégler-Pascal:

"Guillaume se lia d'amitié avec Robert Mortier et sa femme Jeanne, et fut prié à venir prendre son repas du soir avec eux. Quant à Borie ses invitations étaient d'autre ordre, tu le devines...Ce n'est pas Borie, certes, qui l'initia à l'opium, mais il lui fournit l'occasion de s'y adonner, sans doute chez lui, dans l'immeuble officiel où il résidait, à l'Hôtel de la Marine, 11, rue Foresta." ("Revue des Lettres modernes" citada. Págs. 38 y 52)

Y muy poco después de llegar a Niza conocerá a Lou precisamente fumando opio en casa de Borie. El opio será también el tema de un caligrama dibujado en forma de pipa y dirigido a Lou, en el que dice:

“Et puis voici l’engin avec quoi pêcheur je capture l’immense monstre de ton désir
qu’un art étrange abîme au sein des nuits” (Carta a Lou de 8 de octubre de 1914)

Pero no, en efecto, no fue Borie el que inició a Apollinaire en el opio. El poeta ya había conocido la ansiedad y la tensión que produce la angustia mucho antes de que se declarara la guerra. La guerra las había hecho aún mayores, pero ya antes había sentido la necesidad de escapar a sus terrores mediante una euforia artificial. Geneviève Dormann, en su libro *La gourmandise de Guillaume Apollinaire*, nos lo cuenta a su manera:

“Un soir de 1908, au restaurant *Azon*, la curiosité gourmande de Guillaume va se porter sur une nouvelle expérience: le haschisch, avalé en pilules. Ils sont six à table, ce soir là: outre Guillaume et Marie Laurencin, il y a Picasso et Fernande, Max Jacob et Maurice Princet, un habitué du *Bateau-Lavoir* qui est actuaire et mathématicien. Après le dîner, Marie Laurencin a regagné le domicile maternel tandis que les autres vont terminer la soirée chez Princet où leurs délires respectifs nous seront racontés par Fernande, sans doute demeurée plus lucide; cauchemar de Picasso qui croit avoir découvert la photographie, se croit désormais condamné à peindre la même chose et veut en mourir...Guillaume, lui, s’amuse comme un fou, se croyant dans un bordel imaginaire. Ils fumeront ainsi de l’opium, au *Bateau-Lavoir* même, transformé en certains moments en fumerie.

Max Jacob introduira Guillaume, Pablo et André Salmon chez le peintre breton qui tient fumerie d’opium dans son atelier...Fernande Olivier accompagne la bande chez Pigeard et racontera comment “...les amis plus ou moins nombreux mais fidèles, installés sur des nattes connurent là des heures charmantes et pleines d’intelligence et de subtilité”. (F. Olivier. *Picasso et ses amis*. Ed. Stock).

Las drogas, pero, en mi opinión, no por “curiosité gourmande”, como dice Geneviève Dormann, sino porque junto a la violencia, al alcohol o junto a cualquier cosa que le permitiera alienarse, eran las armas de euforia que Guillaume conocía para defenderse de la terrible depresión que le producía la angustia.

Una euforia que el propio poeta nos describe en *Que Vlo’ve?*, en donde Guyame, al que no da por casualidad un nombre muy similar al suyo, tras haber bebido encuentra la inspiración y la exaltación necesarias para contar cuentos, para declamar versos e incluso para cantar:

“Comme on lui donnait à boire gratis, Guyaume allait boire partout. Et, dès qu’il avait bu, il en contait des contes bleus, des histoires de brigands, de l’autre monde ou à dormir debout! Il en déclamait des vers contre la famille protestante de la place de l’Eglise, contre le bossu de Francorchamps...Mais il chantait aussi la gloire des aïelles, des myrtilles, et le bien que font aux tripes humaines du lait et des myrtilles...”(*L’Hérésiarque et Cie. Que Vlo’ve?*. O. En prose. La Pléiade. Pág. 148)

También Guillaume necesitaba la euforia artificial de la bebida, pero que cuando era en exceso, en vez de darle la inspiración que él soñaba para su personaje Guyaume, le abotargaba, como él mismo cuenta en una carta a su amigo James Onimus escrita cuando sólo tenía 23 años:

“Je suis fort abruti depuis quelque temps car je dors assez rarement passant la plupart de mes nuits avec Jarry, Boès, Paul Fort et d’autres bougres d’un calibre propre à absorber des boissons variées comme stout, cocktails combinés, etc.” (Carta de 15 de julio de 1904).

La historia de su vida es una historia de huida de la realidad en la sexualidad, en las drogas o en la bebida, la búsqueda permanente de un alcohol, de un “eau-de-vie”, en definitiva, de una alienación. Muchos son los testimonios que nos hablan de estas aficiones del poeta. Robert Couffignal¹ recoge algunos de sus amigos:

“Le vrai milieu d’Apollinaire, c’est la camaraderie de la bohème parisienne, ce sont les amitiés du Bateau-lavoir et de la *Revue immoraliste*.
L’esprit de ce groupe, André Salmon l’a fait revivre avec talent dans ses *Souvenirs sans fin*: on y boit sec, on y célèbre l’amour - l’amour libre, fête de sens...
Après André Salmon, un autre témoin, Jean Mollet (*Revue de Paris*, octobre 1963) rappelait récemment qu’une orgie corsée “*digne de Sade*”, s’était déroulée dans l’atelier de Poullain, orgie dont peut-être s’effrayait Max Jacob, si l’on croit son poème “*Dieu nous a abandonnés*”: “*L’orgie est au Sud! L’orgie est à Montparnasse! dans un atelier est l’orgie de Montparnasse*”.

Una alienación que, de una borrachera o de una orgía entre amigos, le conducirá al opio, de ahí a la sexualidad excesiva, a las perversiones y después a la destrucción y a las pulsiones de muerte. Es la búsqueda desmesurada de la vida por unos derroteros de aniquilamiento, ya que la carrera en la huida de la realidad llevará a Apollinaire a un estado de angustia cada vez más morboso y a un estado de inhibición y de desorientación cada vez más real.

¹ *L’inspiration biblique dans l’œuvre de Guillaume Apollinaire*. Minard. Lettres Modernes. Paris 1966. Pág. 51.

- La euforia y el ardor patriótico

Las imágenes de angustia, de descenso, imágenes subterráneas y malignas, cuando no de muerte, persiguen al poeta, y en los malos momentos, en los momentos de melancolía, cuando le atrapan, le hacen sufrir terriblemente, como dice en algunos poemas que hemos visto y en muchos otros impresionantes que ya veremos cuando estudiemos la correspondencia con Madeleine; por eso intenta escapar desesperadamente de ellas y lo hace como puede, buscando la euforia en las drogas, en el alcohol, en sus fantasmas o en la sexualidad. Todo, cualquier cosa para escapar a la angustia, para contrarrestarla con una euforia desmesurada o con la exaltación, aunque con frecuencia sólo puedan darle una alegría artificial. Estas manifestaciones, como he dicho, encuentran la máxima expresión antes de la guerra en *Les Onze Mille Verges*, en donde, como ya hemos visto en la introducción, nos presenta al protagonista Mony, al que crea como su ideal de héroe, siempre eufórico, cínico, despreocupado y juerguista, aún en medio del fragor de la batalla.

A partir de su llegada al frente, las primeras reacciones emotivas de Guillaume contra la angustia serán semejantes a las que había atribuido a Mony durante una guerra imaginaria. Porque es evidente: al crear este personaje lo que pretendía era escapar a la realidad siniestra en que siempre había vivido, compensar la soledad, el desamparo y la angustia de su vida con la exaltación y la excitación que le producía vivir con Mony sus eufóricas aventuras de sexualidad enloquecida y de brutalidad violenta...aunque al final le condene a una muerte terrible por haber violado los interdictos sagrados.

Cuando llega la verdadera guerra y para superar la angustia que le produce, recurre a los mismos comportamientos que había atribuido a Mony: la huida con la exaltación, la sexualidad y la euforia, así como la creación de espacios mágicos (“les nuits sont féeriques ici”) y la exhibición de bellas imágenes que transforman o deforman la realidad mortífera que le rodea. Lo mismo que había hecho cuando imaginaba a Mony en el campo de batalla, como ya hemos visto en la introducción (“On entendait le bruit du bombardement. Des obus éclataient avec douceur. On eût dit qu’un prince oriental offrait un feu d’artifice en l’honneur de quelque princesse georgienne et vierge”). Otras veces, también como Mony, huirá de la angustia mediante el

ataque, con expresiones de violencia desmesurada e incluso de frenético sadismo. Pero al final siempre aparecerán los momentos de bloqueo, de descorazonamiento, en los que, como veremos, se abandona a la angustia o la hace él mismo cada vez mayor. Durante la guerra, de manera aún más exacerbada que durante toda su vida, estos tipos de reacciones alternarán constantemente en Guillaume, reacciones de **exceso y de depresión** (“Je suis très gai avec des soudaines tristesses”), pero detrás de todas está siempre la misma raíz: la angustia.

En los momentos de exceso, como ya he dicho en la introducción, la agitación se vuelve delirante y desemboca en declaraciones excesivas de euforia, y, entre otras, un delirio de victoria (“la joie est tout dans la vie, la joie est le soldat victorieux”) que vemos en las cartas a Madeleine y a Lou (“Nous rions et chantons comme des fous. Vive la France et mon ptit Lou”) y que expresa con himnos y odas patrióticas, como ocurre con el poema *A L'Italie*:

“Chantons les bagues pâles les casques
chantons ceux qui sont morts
chantons la terre qui bâille d'ennui
chantons et rigolons
Durant des années
 Italie
Entends braire l'âne boche
Faisons la guerre à coups de fouets
Faits avec des rayons de soleil
 Italie
Chantons et rigolons
 Durant des années”

(Enviado a Madeleine el 25 de agosto de 1915)

O con *Chef de pièce*:

“Le margis est à sa pièce
.....
Il songe à la Grande Chose
Il admire le merveilleux enthousiasme des bobosses
Décidément le courage a grandi partout
Et l'on est sûr on est certain de la Grande Chose...” (Enviado a Madeleine el 3 de septiembre de 1915)

No olvidemos, además, que todo este delirio de victoria tiene también otras razones muy importantes. En el momento de la declaración de la guerra, ya lo hemos visto en el testimonio

de Siégler-Pascal, comienza la caza de brujas, los extranjeros tienen miedo y Guillaume es extranjero y tiene mala reputación. Muchos son los críticos que le han desprestigiado y Urbain Gohier le ha llamado “pornographe et mèteque”. En su imaginación resucitan viejos fantasmas. Vuelven las escenas del robo de la Gioconda, cuando en prisión, perdido, abandonado, se llama a sí mismo “Guillaume, Guillaume, qu’es-tu devenu?”, como un clamor en la agonía de un nuevo Gólgota. Tiene miedo de ser expulsado de Francia y necesita en esos momentos, y más que nunca, ser francés. Por eso, su única solución es enrolarse y ser más patriota que nadie. La guerra, aunque le llena de miedos, aunque le angustia, puede abrirle un mundo nuevo, darle una identidad. También por eso debe sentir y mostrar ardor patriótico.

Otras veces expresa la euforia con fanfarronerías:

“Je n’ai nullement souffert de l’angoisse du danger...aujourd’hui même j’ai été arrosé par les balles...je les ai vues tomber à deux centimètres de mon visage...et je n’ai même pas eu une petite émotion...” (Carta a Madeleine de 25 de mayo de 1915)

Y con mucha frecuencia vemos en la correspondencia con Lou, con Madeleine, o con otras personas, expresiones de alegría desmesurada y de entusiasmo, que recuerdan mucho a las que anteriormente había atribuido a Mony en medio de los bombardeos (“Il sortit tout guilleret de cette aventure”). La destinataria privilegiada de este tipo de declaraciones es Lou, ante la que quiere mostrarse como un héroe semejante a Mony, especialmente cuando se ha alejado de él (“Je trouve la guerre rigolote parce que sans ça je m’embêterais et je tiens à revenir avec une santé aussi trempée que celle que j’avais en partant. La gaîté y peut être pour beaucoup. Donc vive la gaîté!...” “Je trouve la guerre aussi rigolo que la paix...” “Je suis bien portant, joyeux, presque ivre de cette longue bataille de 7 hours déjà” “Nonobstant de si bizarres singularités ma gaîté augmente de jour en jour et je me retiens de toutes mes forces pour ne pas éclater de rire et du rire le plus douloureux que l’on connaisse...”). Su imaginación intenta detener la angustia minimizando los peligros que corre o que cree que puede correr, y por reacción cae en exhibiciones irreales llenas de osadía y vanidad...lo que no quiere decir que no alterne este tipo de declaraciones con otras de profunda melancolía.

Tanta euforia, tanto entusiasmo y tanto delirio han sorprendido a sus críticos que no consiguen comprender la “felicidad” que muestra Apollinaire durante la guerra, y en general se sienten escandalizados, como hemos visto en la introducción. Algunos, como R. Jean, se han dado cuenta de que se trataba de una alienación, de una exaltación para poder escapar a la realidad atroz de la guerra:

“On insiste fort peu, comme s’il était parfaitement normal qu’Apollinaire ait vécu la guerre de 1914-18 comme une source d’exaltation poétique et ait perçu les épisodes les plus meurtriers des batailles des tranchées comme un immense arsenal de couleurs et de feux...en réalité le célèbre “Ah Dieu que la guerre est jolie!” est la traduction de l’aliénation profonde d’Apollinaire en face d’une réalité dont il ne paraît comprendre la signification réelle et prendre l’exacte mesure” (*Lectures du désir*, Seuil 1977. Pág. 113)

R. Jean tiene razón cuando dice que Apollinaire “ne paraît comprendre la signification réelle et prendre l’exacte mesure” de la realidad en la que vive. Al menos en el sentido de que unas veces la exalta y la transforma en euforia, como hace siempre cuando la realidad le resulta insoportable. Pero no podemos olvidar que este alejamiento de la realidad funciona en los dos sentidos y que otras veces la deforma hacia abajo con la misma intensidad que intenta conseguir la euforia en los momentos de entusiasmo: entonces se tortura a sí mismo y crea una angustia aún más desesperante con caídas imaginarias a los abismos o miedos excesivos que recupera de su atormentado inconsciente, como ya veremos más adelante.

La euforia que muestra en sus cartas es esencialmente un producto de su imaginación y puede cambiar de un momento a otro, por lo que necesariamente es inconsistente y artificial; y depende tanto del interlocutor al que se dirige que puede tener manifestaciones absolutamente diferentes de angustia o de euforia en cartas escritas a dos personas distintas el mismo día. Así lo vemos el tres de junio de 1915, cuando acaba de empezar la correspondencia con Madeleine y Lou se aleja de él:

A Madeleine:

“Il y a huit jours encore nous avons été bien arrosés du côté de nos batteries avec des obus de gros calibre...c'est une sensation qu'on n'éprouve point ailleurs qu'ici...c'est pourquoi je ne regrette point d'y être venu”

Y a Lou:

“L’important est que tu sois bien...ne te préoccupe pas de moi...ça n’a pas d’importance...un obus moral ou matériel de plus ou de moins, maintenant je m’en fous...”

El primero de julio siguiente vuelve a escribir cosas radicalmente distintas a estas dos mujeres. Esta vez, quizá porque la intimidad se hace mayor con Madeleine y Lou se aleja cada vez más, habla del horror de la guerra a Madeleine y se muestra excesivamente eufórico con Lou:

A Madeleine:

“Je vous écris parmi l’horreur de millions de grosses mouches bleues. Nous sommes tombés dans un lieu sinistre où à toutes les horreurs de la guerre, l’horreur du site, l’abondance épouvantable de cimetières se joignent à la privation d’arbres, d’eau, de véritable terre même. Si nous restons longtemps ici, je me demande ce que nous deviendrons hors la mort par les instruments guerriers...nous voici dans des trous infectes, au point qu’y étant, d’y penser j’ai envie de vomir”

Y a Lou:

“Voyage épatant, on a dormi à la belle étoile, pour le moment nous dormons sous nos toiles de tente, par terre. Tout ça m’a plu extrêmement...Je suis extrêmement content, d’une gaieté folle que ma lettre ne reflète peut-être pas mais qui est réelle. La nuit feu d’artifice extravagant et continuel, du vert, du rouge, du blanc, des chandelles romaines, que sais-je encore. L’air est excellent, malgré les mouches et les cimetières infinis à l’infini...A propos, j’oublie de dire que je ne suis pas fatigué du tout malgré la fatigue...pour l’instant suis épatant. Ai dormi à la pluie la nuit dernière, pas même enrhumé”

Carta que dio lugar a que Lou, que le conocía mejor que nadie y que le juzgaba en su justa medida, se diera cuenta en seguida de que no se trataba en absoluto de que la guerra le gustara, sino simplemente que estaba exaltado porque tenía una nueva novia, un nuevo objeto sexual, y la sexualidad, como veremos, era la mejor manera de exaltarse. Y, como ya he indicado en la introducción, así se lo dice en la carta a la que Guillaume responde el 23 de julio:

“Moi, flirter! Tu sais bien, petit Lou que je n’aime que toi...mais si tu ne m’écris pas et que la guerre dure comme ça des années, je serai bien obligé de m’enquérir d’une marraine”

Pero si Apollinaire muestra tanta euforia y se muestra tan contento con la guerra, especialmente en las cartas a Lou, y sobre todo a medida que la relación con ella se vuelve menos íntima, es

porque **hay también en sus expresiones una buena dosis de exhibición**; quiere mostrarle que en realidad no le importa que ella le haya dejado, que él es un hombre profundamente alegre y que todo, incluso la guerra, es una fuente de euforia y de entusiasmo para él. Con Madeleine sucede lo contrario, y encontramos las mayores expresiones de exaltación y de euforia en las primeras cartas, cuando todavía quiere impresionarla (“En réalité, je m’amuse beaucoup. Ou plutôt c’est indéfinissable...je n’en sais rien, mais vos lettres me rendent joyeux à l’extrême” - 25 de mayo - “Les nuits sont ici féériques et l’Algérie l’est aussi” - 10 de junio -. “Vivent Madeleine les anciennes coulèvres, le soleil mon ami, nos canons, la fumée bleue de ma cigarette et le petit cœur bleu qui se refuse à battre à l’unisson du mien”- 20 de junio -), aunque las alterna con declaraciones de enorme tristeza. Pero después, a medida que aumenta su intimidad, desaparecen las expresiones de euforia para dejar paso a una oscilación entre la violencia, la sexualidad y la melancolía, como veremos más adelante... Aunque eso no le impide volver a las declaraciones de alegría de vez en cuando, incluso cuando ya se han comprometido formalmente: “Que de choses intéressantes et belles j’aurai à te raconter après la guerre. Hier on n’a pas eu le temps de manger sérieusement. Seulement du pain et du chocolat pendant le tir. D’ailleurs cette vie me plaît beaucoup” (Carta de 26 de septiembre de 1915).

Y también quiere dar una sensación de euforia y de entusiasmo a todo el mundo, por eso encontramos también expresiones de alegría desmesurada en las cartas dirigidas a otras personas durante la guerra. Así escribe a Louise Faure-Favier el 24 de junio de 1915:

“Il ne faut point penser à la mort, elle n’est point plus proche maintenant qu’en temps de paix...Il faut rire. Il faut se battre et il faut rire”

A veces la alegría que muestra Guillaume durante la guerra es casi infantil, por ejemplo, cuando habla a Madeleine de que sólo ha podido comer pan y chocolate, pero con frecuencia las expresiones de euforia son tan excesivas y de una alegría tan grotesca que sólo pueden mostrar una tensión profunda subyacente y su angustia.

- Las imágenes de belleza de la guerra

Sin embargo, nada puede impedir a Apollinaire, que es un poeta, el vuelo imaginario por encima de los límites de lo lógico y de lo razonable, nada puede impedirle exaltarse, llenarse de una alegría que no corresponde a la realidad, como ocurre cuando presenta la guerra como un juego prodigioso de fuegos artificiales, cuando busca desesperadamente el aspecto mágico de cualquier acontecimiento, aunque sea mortífero, o cuando provoca el sortilegio y el hechizo que puedan encantar la penosa realidad de cada día. Pero lo que es interesante es que trata de fascinar más a los otros, a su público, que a sí mismo. Así escribe a Sonia Delaunay el 1 de agosto de 1915:

“Ici les spectacles sont merveilleux, surtout la nuit.
La guerre est une chose charmante”

Y a Madeleine: “le feu d’artifice est beau, trop beau...” (Carta de 26 de septiembre de 1915), o dice a Lou dos días antes: “tu sais, c’est fantastique en ce moment!”. Pero quizá lo que más ha sorprendido a sus críticos, que no comprenden cómo la guerra puede parecerle tan fascinante, son los poemas en los que se extasía con el espectáculo maravilloso de la guerra. Entre ellos, *Roses guerrières*, dedicado a Lou y escrito según ella a finales de septiembre de 1915:

“Fêtes aux lanternes en acier
Qu’il est charmant cet éclairage!
Feu d’artifice meurtrier
Mais on s’amuse avec courage
.....”

Más tarde adaptará este poema: conservará esencialmente, aunque cambiándolas un poco, las seis primeras estrofas, le dará otro título, *Fête*, y lo publicará en *Calligrammes*, dedicándolo esta vez a André Rouveyre:

“Feu d’artifice en acier
Qu’il est charmant cet éclairage
Artifice d’artificier
Mêler quelque grâce au courage”

No se puede negar la belleza de estos versos, que con una buena dosis de exhibición, expresan cómo el poeta cambia la realidad mortífera de la guerra en un espectáculo maravilloso mediante la magia de su palabra y de su ritmo. Pero en la última estrofa dice que el aire está lleno de un “terrible alcohol”, lo que denota hasta qué punto ve en la guerra una violencia y una droga que al tiempo que le aterran le fascinan:

“L’air est plein d’un terrible alcool
Filtré des étoiles mi-closes
Les obus caressent le mol
Parfum nocturne où tu reposes
Mortification des roses”

En *Merveille de la guerre*, que publica algo más tarde¹, vuelve al mismo tema:

“Que c’est beau ces fusées qui illuminent la nuit
Elles montent sur leur propre cime et se penchent
pour regarder
Ce sont des dames qui dansent avec leurs regards pour
yeux bras et cœurs”

Aunque después, a lo largo del poema cambie el tono, como sucede con *Ah! que la guerre est jolie* y aparezcan imágenes de muerte:

“Ces danseuses surdorées appartiennent à tous les temps
et toutes les races
Elles accouchent brusquement d’enfants qui n’ont que
le temps de mourir”

Porque por mucho que imagine, o que pretenda hacernos creer que en medio de la guerra es la persona más alegre del mundo, o que la guerra es un espectáculo de belleza, nunca podrá calmar su angustia, ya que todos esos vuelos imaginarios no tienen ningún fundamento, ni, sobre todo, especialmente para él, ninguna consecuencia real.

Pero, por encima de todo es un poeta, y para él la capacidad de exaltación es el atributo esencial

¹ La Grande Revue, nº 11, nov. 1917: *Poèmes de guerre et d'amour*.

de un poeta (“Toutou ne peut avoir l'exaltation d'un poète ne l'étant point”), y aunque en la realidad pague las angustias con su vida, sueña con sublimar la tragedia mediante el poder de su palabra y de su poesía y también mediante la exaltación, que en su imaginación le dará la vida en medio de la muerte. Por eso intenta transformar el espectáculo de la guerra en una fantasía prodigiosa que pueda maravillarle a él mismo y, sobre todo, a sus lectores (“Des fusées lumineuses perçant les ténèbres, la fusillade, c'était fantastique”). Y en esos momentos de exaltación, desde su posición de artillero intenta transmitir al mundo el mensaje de que nada es una realidad, ni siquiera la guerra, sino que la belleza y la maravilla está en los ojos de los que pueden verlas, en los ojos de los que como él pueden cambiar la realidad:

“O Lueurs soudaines des tirs
Cette beauté que j'imagine
Faute d'avoir des souvenirs
Tire de vous son origine” (*Classe 17*. Enviado a Madeleine el 25 de octubre de 1915)

aunque después, una vez desaparecido el espejismo, sólo quede el dolor.

Pero en esos momentos en que no quiere percibir la monstruosidad de la tragedia de una manera lógica, la imaginación le garantiza una evasión, una idea que no tiene contenido real, pero que para él es simbólicamente verdadera, porque con ella intenta escapar de las representaciones de muerte y puede disfrutar de escenas que ve, o pretende ver, de una belleza incomparable. Pero todo ocurre en su imaginación, que actúa entonces como una droga, todo se genera en ella y todo termina en ella. De esta forma la razón se vuelve para el poeta imaginación y la imaginación parece convertirse en su única posibilidad de razonar. Entonces su imaginación se exalta, se vuelve inconsciente, y se evade en imágenes de exaltación absolutamente incoherentes, pero que le dan la impresión de vivir la guerra con alegría e intensidad.

Pero la imaginación de Guillaume es todavía más complicada. Si por una parte parece fuente de vida, fuente de exaltación y de evasión, por otra, como ya he dicho más arriba, desorbita convulsivamente también el peligro y, sobre todo distorsiona el miedo real, que alimenta con sus miedos profundos y con sus vivencias infantiles; entonces surgen las reacciones de regresión infantil y una angustia aún más profunda que la que puede provocar el miedo lógico a la guerra, con lo que el proceso volverá a empezar: él alimenta su propia angustia y después, una vez

agigantada, recurre para calmarla de nuevo a su imaginación, creando imágenes de exaltación excesiva, lo que sólo puede conducir a aumentar aún más la angustia, porque cada vez se hará mayor el contraste entre la imaginación y la realidad. Y de esta manera, su imaginación desorientada se vuelve cada vez más irreal, más morbosa y más incapaz de conectar con la realidad, por lo que interpretará desmesuradamente no sólo los peligros del pasado, sino cada situación del presente y todas las situaciones futuras. Y llegará un momento en que la angustia del poeta no dependerá de ningún peligro ni de ninguna amenaza, sino que se nutrirá a sí misma gracias a una representación imaginaria que recupera de sus complejos y de sus miedos profundos.

Pero ya se habían producido situaciones semejantes mucho antes. El poeta llevaba ya muchos años viviendo con ansiedad, viviendo a partir de sus recuerdos infantiles que le habían aterrorizado hasta tal punto que todos los obstáculos que encontrará en la vida los imaginará, de entrada, como traumatismos insuperables. Y para intentar superarlos sólo le quedará la única arma que conoce: recurrir de nuevo a exaltar su imaginación.

Cuando llega la guerra, la angustia provocará en Guillaume evasiones ilusorias aún más desmesuradas, y al mismo tiempo los momentos más dramáticos de melancolía, con imágenes profundas de descenso, de violencia y de muerte. *La guerra no será la causa de la angustia del poeta, pero, como ya he dicho, le dará la oportunidad de exaltarse aún más, tanto de manera ascendente como descendente.* Lo esencial no es lo que sucede a Guillaume durante su vida, sino su manera de reaccionar y de motivar sus reacciones. Y, a través de todo este juego imaginativo, el poeta desorientado se volverá el peor enemigo de sí mismo, porque a fuerza de intentar aturdirse mediante una excesiva agitación y a causa de la lucha y del desgaste que resultará de todo ello, irá desintegrando progresivamente su capacidad de actuación lógica.

- La sexualidad

Para Claude Debon la euforia y la alegría de Apollinaire durante este periodo respondían esencialmente a “un parti pris” y piensa que el poeta las pierde progresivamente a medida que entra en contacto con “les horreurs de la guerre”:

“La gaieté et l’optimisme dont Apollinaire fait souvent preuve sont l’effet de sa volonté et obéissent à un parti pris...Or, seuls les véritables combattants ont été capables d’humour et de distance pendant cette guerre. Il serait particulièrement injuste de leur reprocher cette gaieté qui les aida à survivre. L’histoire d’Apollinaire combattant n’est peut-être d’ailleurs rien d’autre que la perte progressive de cette joie et du simple goût de vivre... Pendant la première période de la guerre, où il ne connaît pas le combat, Apollinaire fait donc son apprentissage de soldat. Sa gaieté s’affirme déjà comme une victoire sur lui-même et sur les difficultés qu’il rencontre. Son engagement, la période des classes le font rentrer dans le rang, dont il cherche aussitôt à s’évader. Il va conserver encore quelques mois une partie de cette bonne humeur, pour la simple raison qu’il ne connaîtra pas encore d’un certain temps la réalité des combats. C’est pourquoi il convient de distinguer soigneusement les périodes de la guerre et les lieux qui vont correspondre à une escalade des horreurs de la guerre... Dans ses dernières lettres, il ne trouve plus la guerre “amusante”, même si ce mot, dès le début, marquait un parti pris, et bien qu’il soit encore capable d’en noter les détails pittoresques” (*Apollinaire après Alcools*. Lettres Modernes. Paris 1981. Págs.81,82, 92,93 y 104)

Claude Bedon, como vemos, dice que los horrores de la guerra terminarán con su euforia, con su alegría y con su “goût de vivre”, que se va deteriorando progresivamente a medida que la guerra se vuelve más terrible y según se encuentre en un lugar o en otro, en la artillería o más tarde en la penosa infantería. Es indudable que el paso a la infantería, a la vida descarnada e insoportable de las trincheras tuvo que influir en el poeta, pero el efecto esencial será el deseo de exaltarse aún más y más desesperadamente con la sexualidad para aferrarse con violencia a la vida, para no perder, precisamente, la alegría y las pulsiones de vivir. Y sí, en efecto, las declaraciones de euforia desaparecen de sus cartas a partir del momento en que encuentra en la sexualidad con Madeleine una fuente de exaltación, una droga aún más fuerte que pueda servirle mejor de plataforma para escapar a las pulsiones de muerte. A partir del 24 de noviembre de 1915, cuando ya en la infantería está viviendo los momentos más duros de la guerra, cuando en las cartas a Madeleine se suceden las imágenes de horror:

“Songe à quel point dans la vie des tranchées on est privé de tout ce qui vous retient à l’univers, on n’est qu’une poitrine qui s’offre à l’ennemi. Comme un rempart de chair vivante...Je sens vivement maintenant toute l’horreur de cette guerre secrète sans stratégie mais dont les stratagèmes sont épouvantables et atroces”(Carta a Madeleine de 2 de diciembre de 1915)

no ha perdido todavía su buen humor:

“L’esprit est très différent et je goûte beaucoup cet esprit des officiers d’infanterie beaucoup plus crâne” (Carta a Madeleine de 24 de noviembre)

“Mon sergent Jean-Marie est un grognard de première classe...Mais quel type amusant!
(Carta a Madeleine de 2 de diciembre de 1915)

hace toda clase de proyectos para la organización de su regimiento y se regocija con la buena comida:

“La viande que nous avons de l’ordinaire est exquisite; jamais je n’ai mangé de si bonne” (Carta a Madeleine de 2 de diciembre)

y tiene la certeza, y esa es su mejor garantía, de que no le va a ocurrir nada grave:

“Je ne crois pas qu’il m’arrive d’accident grave ni toi non plus tu ne crois pas” (Carta de 9 de diciembre de 1915)

porque encuentra una inmensa fuente de consuelo en el amor que le da Madeleine:

“Je t’adore mon amour, et ton amour me console de tout” (Carta a Madeleine de 4 de diciembre)

“Amour je t’adore, mais ce qu’il y a de curieux c’est que depuis tes deux lettres tout me devient bien dans cette vie. C’est extraordinaire comme tu m’as transfiguré cette pénible chose.”(Carta de 5 de diciembre).

Y sobre todo porque consigue una exaltación extraordinaria con la sexualidad que Madeleine le inspira. Cuando la guerra se vuelve terrorífica, cuando las condiciones de vida parecen insoportables, Guillaume se exalta y encuentra una vida nueva, más ardiente, más exuberante, en el erotismo desenfrenado (*“ta chère sexualité me console de tout, c’est le seul remède à l’ennui”*). No dice, como en otros momentos, que la guerra es una fiesta maravillosa, o que le parece *“rigolote”*, pero sí que gracias al amor de Madeleine *“tout dans cette vie me devient bien”*, y todas las cartas de este periodo terrible tienen, junto a imágenes de horror y de muerte, otras de sexualidad excesiva, aunque no nos podemos dar bien cuenta de todo su alcance porque en todas ellas Madeleine ha eliminado para la publicación muchos pasajes que consideraba aún más osados que los que podemos leer.

La vinculación entre la guerra y la sexualidad no es nada nuevo. En todas las guerras los seres humanos tienen tendencia a aferrarse a la sexualidad con el fin de superar la angustia que

produce la proximidad de la muerte; porque la angustia de la muerte tiene un doble efecto: por una parte causa terror, pero al mismo tiempo, como reacción, favorece la excitación erótica. Bataille dice muy acertadamente a este propósito:

“L’association de la violence de la mort et de la violence sexuelle a ce double sens. D’un côté, la convulsion de la chair est d’autant plus précipité qu’elle est proche de la défaillance, et de l’autre la défaillance, à la condition qu’elle en laisse le temps, favorise la volupté. L’angoisse mortelle n’incline pas nécessairement à la volupté, mais la volupté, dans l’angoisse mortelle, est plus profonde” (*L’Erotisme*, pág. 116).

Pero lo que es propio de Apollinaire es llegar también en la sexualidad al paroxismo y contaminarla con fantasías de extraordinaria violencia; lo que es propio de Apollinaire es que basa sus relaciones amorosas en la exaltación y no en el amor equilibrado y coherente... A partir de su llegada a la infantería, cuando ve la muerte más cerca que nunca, las cartas y los poemas adquieren un contenido sexual cada vez mayor. El 26 de noviembre, cuando acaba de pasar a la infantería, escribe a Madeleine:

“Je t’adore comme ça, ta chair bien à moi et que je puisse cruellement éveiller en toi une formidable volupté. Oui, amour nous la regarderons ma belle panthère pour la bien connaître...J’adore la jolie scène des fumées que ta nudité divine vaincra devant moi...”

Y el 2 de diciembre:

“J’ai pensé aujourd’hui avec une folle ardeur à ta bouche et à ta poitrine exquisement belle...Ma bouche effleure tout ton corps et je broute l’adorable gazon que tu sais”

El 4 de diciembre hace con ella el amor por carta de manera enloquecida:

“Oui, je sens tes caresses, je sens contre moi le corps souple de ma Madeleine, je te serre contre moi, nous ne faisons qu’un, je sens ta douce chaleur qui me pénètre et la douceur de tes membres qui s’enroulent aux miens et l’odeur de ton corps qui m’enivre...J’adore tes reins qui se cambrent, ton ventre, tes seins tendus vers mon baiser. Je te prends mon amour avec une violence surhumaine...”

En la carta de 6 de diciembre, Madeleine tiene que eliminar para la publicación cuatro pasajes que considera excesivos... pero sin embargo conserva en su integridad *Le...Poème secret* que

Guillaume le envía el 7 de diciembre, en el que para escapar a la violencia de la guerra recurre a imágenes de sexualidad también muy violenta:

“.....Il y a le chant des amours de jadis
Le bruit des baisers éperdus des amants illustres
Les cris d’amour des mortelles violées par les dieux
Les virilités des héros fabuleux érigés comme des cierges
vont et viennent comme une rumeur obscène
Il y a aussi les cris de folie des bacchantes folles d’amour
pour avoir mangé l’hippomane secrété par la vulve des
juments en chaleur
Les cris d’amour des félins dans les jungles
La rumeur sourde des sèves montant dans les plantes
tropicales
Le fracas des marées
La tonnerre des artilleries où la forme obscène des canons
accomplit le terrible amour des peuples
Les vagues de la mer où naît la vie et la beauté...”

A propósito de este poema dice R. Jean:

“Il est tout surpris et béatement admiratif de voir à quel point la guerre ressemble à l’amour...*Le...poème secret* adressé à Madeleine le 7 décembre de 1915 et le *Chant d’amour* de *Calligrammes*...sont les sommets de cette inspiration érotico-guerrière où l’empoignade des hommes apparaît comme un formidable rut et le feu de salve de l’artillerie comme une festività phallique permanente. On conçoit qu’Apollinaire artilleur et canonier, se soit senti à l’aise au combat... La guerre est une mêlée, un assaut, un corps à corps furieux où tout prend valeur et proportion de symbole érotique: “la forme obscène de canons”, les pièces contre les avions érigées “comme les virilités des héros fabuleux”; les obus comparables à des “seins durs”, la tranchée “un corps creux et blanc” qui est comme un sexe de femme qu’il faut pénétrer...Dans la guerre l’on ressent un concert païen, un délire ancestral où les dieux de l’amour et ceux de la guerre font bon ménage” (*Lectures du désir*. Pág 119)

El *Chant d’amour* es una adaptación muy similar de este poema que fue publicada en *Nord-Sud* en 1917. Pero las últimas imágenes que R. Jean comenta y que corresponden a *La Tranchée*, ese “corps creux et blanc”, son imágenes de muerte, que Apollinaire presenta bajo la apariencia de una mujer perversa, un cebo sexual que sólo puede llevar a la muerte.¹

¹ Ver mis comentarios a este poema en el capítulo V, pág. 647.

Pero sí, es cierto, en Apollinaire, como en muchas otras personas, “dans la guerre les dieux de l’amour et ceux de la guerre font bon ménage”¹. Pero no porque se haya sentido a gusto durante el combate, no porque le guste la guerra, ya hemos visto las escenas de horror que describe, sino porque la sexualidad, como él mismo nos dice, es el único medio de que dispone en esos momentos para aferrarse a la vida.

Por eso hay una alternancia de imágenes de muerte y de sexualidad en todos los poemas que envía a Madeleine a medida que la guerra se hace más penosa y más cruenta, a medida que aumenta el peligro de muerte y que la sexualidad, en consecuencia, se exalta.² Vemos un ejemplo en el poema *Plainte*, enviado a Madeleine el 8 de octubre de 1915, en el que en la primera parte Apollinaire nos describe toda una serie de sensaciones de caída:

“Moi j’ai ce soir une âme qui s’est creusée qui est vide”
On dirait qu’on y tombe sans cesse et sans trouver de fond
Et qu’il n’y a rien pour se raccrocher

y después poco a poco, y en el mismo poema, nos dice cómo intenta salir de estas imágenes melancólicas:

“Je me console de la solitude et de toutes
les horreurs
En imaginant ta nudité”

No son tanto los horrores de la guerra, como afirma Claude Debon, los que acaban con la alegría de vivir de Guillaume, sino él mismo con su angustia, con sus profundos miedos, con los que se aterroriza, y con las reacciones desmesuradas que escoge para combatirlos. El exceso en todas sus manifestaciones, tanto hacia arriba como después hacia abajo, y sus fantasmas imaginarios le conducirán a la destrucción.

¹ Así dice en el poema dedicado a Lou el 7 de febrero de 1915:

“Les canons membres génitaux
engrossent l’amoureuse terre.
Le temps est aux instants brutaux
Pareille à l’amour est la guerre”

² Ver estas cuestiones con más detalle en el capítulo V, págs. 614 y ss.

Y de la misma manera que él y sus amigos terminaban “verts et ravagés” tras una noche fumando opio, le veremos desmoronado tras haber visitado a Madeleine en Orán. Madeleine no existía tal como él la había inventado a su medida para exaltarse, y la sexualidad que le inspiraba era sólo fruto de su imaginación; y esa exaltación excesiva que él mismo creaba, sólo podía darle, igual que la droga, una euforia artificial que, por ser excesiva a irreal, tenía necesariamente que provocar una caída aún más profunda que la que había previamente imaginado y que le haría después mucho más desgraciado. Apollinaire buscaba la vida en medio de la muerte, sólo que no se daba cuenta de que cómo el zángano no moriría por la acción de un enemigo, sino por la mortal fogosidad que le arrojaba hacia la reina...

Como dice Benno Rosenberg :

"Plus la pulsion de vie se dépense défensivement pour s'opposer à la déconstruction et la régression issues de la pulsion de mort, moins elle est capable de construction, de synthèse et d'innovation...Le paradoxe est que plus la pulsion de vie se dépense défensivement dans un effort d'auto-conservation, plus diminue ou s'épuise sa capacité d'alimenter un mouvement progressif-expansif qui seul peut conserver, à long terme la vie". (*Masochisme mortifère et masochisme gardien de la vie*. Presses Universitaires de France. Paris 1991, Pág. 148)

De todas formas, ninguno de sus críticos ha comprendido la actitud de Apollinaire ante la guerra tan bien como Lou. Sólo ella se dio cuenta de que si en algunos momentos estaba tan eufórico y decía que la guerra era fantástica y que le divertía mucho era porque quería dar esa imagen de exhibición, la misma con la que había imaginado a Mony, y, sobre todo, porque estaba exaltado con la sexualidad que le inspiraba una nueva novia. Por eso, cuando Lou ya no responde a sus requerimientos sexuales busca desesperadamente una sustituta en Madeleine. Y cuando Madeleine deja de ser un objeto sexual que pueda exaltarle se produce la caída de Guillaume, y se produce con la misma intensidad que antes llegó a la exaltación y a la euforia. No volveremos a verle nunca más ni eufórico ni exaltado. Y ni siquiera violento. Tras visitar a Madeleine en Orán la guerra seguía siendo la misma, pero se había terminado la euforia, la exaltación e incluso la alegría de vivir. Como dice R. Jean, se había producido “la sortie de l’ordre du désir”. Entonces, sólo entonces, independientemente de los horrores de la guerra, Guillaume pierde la capacidad de exaltación y con ella las pulsiones de vida y la alegría de vivir y ya todo le predispondrá a la herida...e incluso a la muerte.

El sadismo y el masoquismo

- Las reacciones de sadismo y de violencia¹

La violencia de Guillaume es proverbial, sobre todo, como ya hemos visto en el primer capítulo, con sus personajes, con sus personajes indefensos, y en la vida real con las mujeres a las que desea o con las que mantiene una relación amorosa. Y cuando llega la guerra no podía ser menos. La guerra suscita en él una profunda angustia que ahuyenta como puede, con la euforia, con la sexualidad o con cualquier otra forma de exaltación. Pero no sólo eso; la misma guerra con su violencia le produce también una excitación (l'air est plein d'un terrible alcool²) que estimula sus fantasías sadomasoquistas y sus reacciones de exceso. La violencia de la guerra generaba en Guillaume una tensión angustiosa que hacía que la sexualidad a la que recurrió para contrarrestarla fuera más excitante.

Durante la guerra, Guillaume contamina todo, y sobre todo la sexualidad, de sadismo y de violencia, porque con la guerra se desencadena la violencia:

"Nuit violente et violette et sombre et pleine d'or par
moments
Nuit des hommes seulement
Nuit du 24 septembre 1915
Demain l'assaut"
.....
(*Désir*. Enviado a Madeleine el 6 de octubre de 1915)

Es indudable que la proximidad de la muerte aterrorizaba a Guillaume, pero al mismo tiempo, como las mujeres perversas que suponían una amenaza para su vida, le resultaba excitante.

Durante la guerra la sexualidad y la violencia están más unidas que nunca en la imaginación de Apollinaire. Así sucede con Lou en los primeros momentos de la relación, cuando piensa que le pertenece, que es suya, y entonces llega en su agresividad a la desmesura e intenta conseguir una

¹ Ver estas cuestiones con más detalle en el capítulo III y en el capítulo V, pág. 560.

satisfacción sexual mediante su dominación total, su humillación y los malos tratos que le inflige, al menos de manera imaginaria:

“J’ai imaginé que si tu ne me répondais pas comme je voulais, lors de notre prochaine rencontre, je t’aurais mise nue à quatre pattes comme une chienne. Je t’aurais fouaillée pendant que ta bouche m’aurait bu et si je ne t’avais jugée suffisamment humiliée je t’aurais piétinée. J’aurais foulé aux pieds ton ventre et ton derrière tour à tour sous les clous de mes souliers d’artilleur. Et meurtrie je t’aurais empalée”.(Carta de 11 de enero de 1915)

Y sin embargo, nada es nuevo, puesto que ya hemos visto en su imaginación escenas semejantes, y aún mucho más violentas y crueles en *Les Onze Mille Verges* y en *Giovanni Moroni*, entre otras muchas. Y también en la vida real ya había sido dominante y excesivamente violento en sus anteriores relaciones. En su primera aventura con Annie Playden confunde sexualidad, deseo y violencia. M. Adéma nos cuenta como fue aquella primera relación:

“Tour à tour suppliant et menaçant, il l’attire à la fois par sa fougue, cette violence possessive qui sera toujours la sienne”

Y Pascal Pia nos dice también que “Apollinaire l’avait trop vite effarouchée par sa fouge”.

La violencia le posee de tal manera que no puede escapar de ella y la instala en todas sus relaciones. Pero es consciente de que algo no funciona bien en él, de que sus relaciones no son normales, y aunque no sabe comportarse de otra manera, piensa, como en Praga, que está loco. Hace sufrir a las mujeres, a las que trata como víctimas, pero él es una víctima a su vez, y siempre, al final, el que más sufre. Así se lo dice a Madeleine a propósito de su relación con Annie:

“J’en souffris beaucoup, témoin ce poème où je me croyais mal aimé, tandis que c’était moi qui aimais mal” (Carta a Madeleine de 30 de julio de 1915)

M. J. Durry nos cuenta con detalle cómo fueron algunos episodios de aquellos amores:

“L’expérience la plus bouleversante pour la jeune anglaise fut la demande de mariage. Apollinaire avait choisi l’endroit le plus romantique des Sept-Montagnes, le sommet de Drachenfels, où Siegfried, le héros des Nibelungen, aurait tué un dragon, et c’est là qu’il fit des offres séduisantes, un titre de noblesse, une fortune inestimable; mais la

jeune fille de Clapham refusa; Apollinaire alors indiqua froidement la falaise à leurs pieds, et lui fit comprendre qu'il pourrait facilement expliquer "l'accident" quand on aurait trouvé le cadavre. Prise de terreur elle accepta, mais aussitôt revenue au bas de la montagne, rétracta sa parole...A Munich, où ils se trouvaient au mois d'avril avec la famille Milhau, Apollinaire fit preuve des mêmes sentiments forcenés, tantôt...secouant brutalement les épaules d'Annie jusqu'à la faire pleurer, tantôt lui envoya dans sa chambre d'hôtel un énorme bouquet de fleurs avec des compliments empressés...On m'a raconté qu'un jour, rentrant dans sa chambre, y trouvant Apollinaire qui s'y était caché, dans une armoire, elle s'empara d'un vase dont elle le menaça en disant: "sortez ou j'appelle" (*Alcools*. Vol. II. Pág. 26)

M. J. Durry nos relata también un testimonio muy interesante de la propia Annie en una de las cartas que ésta escribió a un ciudadano belga, Robert Goffin, "détective fervent" que le siguió la pista hasta dar con ella en California:

"Il avait raison de me dire que je ne comprenais pas un aussi étrange poète. J'étais trop jeune et trop innocente, parfois *il me faisait peur*. Il avait 20 ans quand je l'ai connu; il était follement amoureux et j'étais une petite stupide qui ne pouvais me laisser aller à l'aimer en raison surtout de mon éducation puritaine et aussi parce que la comtesse de Milhau m'avait tant farci la tête d'histoires sur les hommes en général que je ne pouvais avoir ni confiance ni foi en Guillaume. A certains moments, *il était impétueux et forcené jusqu'à la cruauté*, mais pouvant être très attentif et aimant. Il était exclusif de ma compagnie et jaloux comme un malade." (Subrayado por mí).

Más tarde, M. Breunig se trasladó a América con el fin de obtener de ella declaraciones más precisas, lo que consiguió en una entrevista que tuvieron en Nueva York. M. Breunig nos cuenta de esta manera las impresiones de Annie:

"A mesure que sa passion s'approfondit un côté plus sombre, plus farouche ressort, et la résistance froide de l'Anglaise provoque des accès de jalousie et des actes d'une *cruauté si excessive*, que parfois la jeune fille craignait pour sa vie. Miss Playden se rappelle surtout deux incidents qui révèlent cette évolution. En tant que gouvernante elle connut l'instituteur de Bennerscheid, jeune homme "comme il faut" quoiqu'assez apathique, et se trouva peu à peu attirée par lui. Dès qu'Apollinaire apprit cette amitié il se mit dans une rage folle et défendit absolument qu'elle revît l'Allemand, en la menaçant de toutes sortes de punitions si elle lui désobéissait."(*Apollinaire et Annie Playden*. Mercure de France, Abril 1952). (Subrayado por mí).

Estas reacciones de dominación, de amenazas, de posesión, violentas unos momentos, solícitas otras, son típicas del poeta. Guillaume siempre volvía a sus viejos modelos, a las mismas imágenes violentas y obsesivas y se comportaba de la misma manera con las mujeres. Todas

sus relaciones, ya lo veremos al estudiar la correspondencia con Madeleine y con Lou, se caracterizan por las contradicciones: violencia y dulzura, posesión y generosidad...aunque con Lou llegan a oscilar peligrosamente del sadismo a la humillación en el masoquismo. La contradicción le es típica. Así lo vemos, entre otras muchas ocasiones, en la carta que escribe a Madeleine cuando ésta acaba de confesarle su amor:

“Vous avez de votre esclavage une idée qui doit être la mienne mais non la vôtre...cependant chaque fois qu'à l'abord nos goûts différeront je vous aviserai bien que d'avance j'adopte les vôtres...” (Carta de 5 de agosto de 1915).

También, según el momento, ve a Lou diabólica, asesina o perversa: “Ton esprit est sans égal, il est électrique et diabolique, il est capable de tuer ce qu'il atteint, il est précis et s'aiguise en pénétrant”, o llena de dulzura: “Tu me calmes, tu es douce, douce et moi je me sens doux et merveilleusement tendre”.

La violencia aparece en Apollinaire esencialmente en el momento en que aparece el deseo. Es el deseo el que le sitúa en una estructura de descontrol, de ausencia de códigos. Se vuelve entonces bestial y primitivo, y reproduce sin darse cuenta la relación de dominación, de posesión y de abuso que tenía con su madre, en la que sin duda tampoco faltaba el deseo. Pero la guerra exagera aún más las cosas, por eso llega con Lou a una situación de excesiva violencia, de excesivo sadismo, aunque sea esencialmente imaginaria. Pero no será violento con sus amigos, porque las relaciones se desarrollan en otro registro, ni siquiera con las mujeres con las que no tenía ninguna relación sexual, como su madrina de guerra Yves-le-Blanc, que tuvo cuidado de permanecer siempre en el papel de amiga, a pesar de las sollicitaciones de Guillaume. Y cuando se acaba el deseo por Madeleine, como ya he dicho, acaba también toda la violencia hacia ella.

Marie Laurencin, a la que siempre quiso y admiró mucho (“mon amie de tant longtemps et célèbre aujourd'hui entre toutes les femmes et dans le monde entier...imposa en partie la mode de ces derniers ans et...était arrivée à imposer son type de femme à tout Paris et de là au monde entier”. Carta a Madeleine de 30 de julio de 1915) tampoco escapó a su violencia. Como dice M. Adéma “il lui faisait des scènes violentes devant leurs amis communs, gênés de ces

algarades." Max Jacob ¹ cuenta que vio llorar a Marie Laurencin "sur le bord du trottoir, les pieds dans le ruisseau. Apollinaire, quand il lui proposa mariage fut reçu par ces mots: Tu as trop mauvais caractère! C'était beaucoup à dire en peu de mots".

M. J. Durry precisa aún más lo que fue la situación con Marie Laurencin:

"Leurs amis m'ont décrit leurs querelles épiques. Un soir où il n'était pas content de la façon dont sa compagne avait préparé le dîner, Apollinaire gifle Marie. Larmes, cris, puis les batailleurs disparaissent dans la pièce voisine laissant leurs convives en plan et reviennent rassérénés" (*Alcools*. Vol. I. Pág. 26)

Apollinaire sólo sabía relacionarse con las mujeres en la violencia, en la dominación o en la humillación. Un sadismo y un masoquismo que tuvieron su origen en los problemas que vivió en su primera infancia. Los conflictos, las tensiones y los castigos a los que le sometió la crueldad de su madre tuvieron repercusiones nefastas en su sexualidad. Además, algo se detuvo en alguna de las fases de su niñez, por lo que en cierto sentido su sexualidad quedó sin evolucionar. Por eso, en sus reacciones primarias y en sus fantasías sexuales se mantiene en muchos aspectos en una fase sexual pregenital, porque muchas formas de su sexualidad no se desarrollaron, no maduraron y permanecieron para siempre infantiles y vinculadas al sufrimiento. En la base de su sadismo y de su masoquismo hay pues, sobre todo, gran agresividad por los malos tratos injustamente recibidos, un odio contra su madre que lo humilló profundamente. Pero la fijación en aquellos momentos fue tal que, con el fin de excitarse sexualmente, vuelve morbosamente durante su edad adulta, en su sadismo o en su masoquismo, a aquellas situaciones que le dolieron.

Así, y sin poderlo evitar, repetirá el único modelo que conocía y, de la misma manera que su madre proyectó su agresividad sobre él, sin duda sobre una base de excitación sexual, él la proyectará sobre las mujeres que le inspiran deseo y desde el momento en que las considera suyas.

En definitiva, tratará a las mujeres como hubiera tratado a su madre si el miedo no se lo hubiera impedido. El origen, tanto de su sadismo como de su masoquismo, estará, pues, en el deseo de

¹ Lettre à J. Doucet, 31.3.17. Correspondencia de Max Jacob, Vol. I. Págs. 149-150

liberación de las tendencias agresivas contra su madre haciendo a otros o a sí mismo, lo que le hubiera gustado hacer a su madre si hubiera podido y repitiendo, en otras ocasiones, con las mujeres o consigo mismo, la actitud de sumisión que tuvo con ella durante la infancia.

Ya hemos visto historias espeluznantes de sadismo y de masoquismo en muchos de sus libros, y sobre todo en *Les Onze Mille Verges*, del que el propio Apollinaire dice en el catálogo de presentación: "sadiques ou masochistes, les personnages de *Les Onze Mille Verges* appartiennent désormais à la littérature"; pero cuando llega la guerra ambas actitudes alcanzan también la desmesura. Su imaginación, que entonces se pervierte y se vuelve morbosa, pergeña acciones que satisfacen sus deseos de satisfacciones ilusorias, desprovistas de toda referencia real y realizable. Gracias a la guerra, gracias a la caída de los interdictos se cree liberado de toda restricción limitativa y en su imaginación y con la palabra abusa de lo que cree una vez más su omnipotencia. Y cuando su imaginación ha llegado a semejantes situaciones confunde lo real y lo imaginario y vuelve a forjar nuevos deseos cada vez más violentos e impacientes. Y entonces confunde todo, el amor por Lou que degrada con deseos perversos, contradictorios e irrealizables, y su deseo de espiritualidad que le hace oscilar desde la perversión a las alturas, o viceversa.

Y su imaginación violentada, descontrolada o empavorecida, no tendrá ya nada que ver con la razón, como sucede cuando se lanza desenfrenado a la exaltación o a la euforia, y entonces comienza, como hemos visto en la carta dirigida a Lou que he citado más arriba y en otras muchas ("Tu mérites plus de sévérité que je n'en ai encore eu. Prends garde, Lou, prends garde, ne me rends méchant en faisant des bêtises...". Carta de 16 de enero de 1915), un ataque descontrolado y sin ningún fundamento real. ***Pero es un ataque***, como ya veremos a través de las cartas y de la reacción de Lou (a la que pide continuamente, dado su falta de interés, que lea sus cartas enteras), ***que más que un signo de fuerza muestra su profunda debilidad. Es la rabia de la impotencia, algo que no tiene nada que ver con la fuerza moral de una persona.*** Y, lógicamente, ese ataque y esa desmesura acabarán volviéndose contra él.

En medio de la exaltación, en medio de la transgresión poética vuelve entonces a aparecer la bestia. La violencia se desencadena y deja aparecer un Apollinaire enloquecido. La guerra entonces sirve para exaltar aún más su violencia natural. Cuando llega la guerra el miedo

desencadena en Guillaume el deseo, la sexualidad y aún más violencia, todo lo que ya había imaginado respecto a Mony en *Les Onze Mille Verges*. Los interdictos caen, la excitación está en el ambiente, y el poeta se considera justificado para poder abandonarse a la sexualidad violenta que siempre había imaginado y que se había forjado desde sus primeras relaciones.

Con Lou, ya lo hemos visto, y lo veremos con mayor detalle al estudiar la correspondencia, adopta en primer lugar una actitud de sadismo y de dominación, y resurgen sus fantasías más profundas: la flagelación, la sodomización, el empalamiento...algo similar a lo que imaginó previamente en *Les Onze Mille Verges* y que, en gran parte, también en las cartas permaneció en un nivel imaginario. Es una actitud que con frecuencia suena a falso, ya que siempre fue un juguete en manos de Lou. En efecto, el masoquismo respecto a Lou coexistió desde el primer momento con las actitudes de mayor sadismo, hasta que al final fue la única manera de relacionarse con ella.

En lo que se refiere al sadismo, las reacciones de ataque y de violencia son tan variadas y tan sorprendentes que tendré que estudiarlas con mucho más detalle en los siguientes capítulos dedicados a las cartas a Lou y a Madeleine. Pero valga ahora simplemente, como una idea general, que en esos momentos, y, sobre todo en las cartas a Lou, vuelven a surgir las regresiones infantiles y todos los fantasmas que permanecían subyacentes en la imaginación de Guillaume, nunca muertos, sino sólo a la espera del momento adecuado para manifestarse.

Con Madeleine las reacciones de violencia se centran de manera histriónica en la dominación y de nuevo en la omnipotencia. Sin excluir en la fase posterior de la correspondencia, como hemos visto, una sexualidad excesiva y violenta. Pero, en un primer momento, excitado por su ingenuidad y por su inocencia intenta llegar con ella a una imposición tan sádica que evoca la que su madre pudo haber tenido con él, pero que entre adultos resulta chocante y ridícula. Dominación que pretendía ser total y llena también de connotaciones sexuales, lo que no es sorprendente, ya que con este tipo de actitudes lo que desea, ante todo, es excitarse:

“Je suis vous le savez autoritaire et je veux que tout venant de moi vous soit volupté. Je vous veux à moi complètement car je suis votre maître, ma chérie et votre maître de toute façon. Je veux donc que vous m’obéissiez en tout, que pour moi vous oubliiez tout, qu’à ma volonté il n’y ait ni bonne éducation ni rien qui tienne et que vous soyez toujours ma petite esclave docile.” (Carta de 18 de julio de 1915)

Pero con Madeleine la cuestión se plantea de manera diferente a las otras mujeres. A la tensión de la guerra se añaden el despecho y la rabia que producen en Guillaume el abandono y la indiferencia de su adorada Lou. La relación con Madeleine nace, pues, contaminada de una rabia con la que ella no tiene nada que ver, ya que desde que comienza la correspondencia el poeta está lleno de tensiones negativas y su energía descontrolada y cargada de deseos contradictorios necesita una descarga. En esas condiciones, y atormentado por la violencia de la guerra, la energía no puede ser constructiva, sino que moviliza su fuerza destructiva, por eso le vemos a través de las cartas en un estado de excitación, en una situación de irritabilidad que paga a la menor ocasión con Madeleine, que no comprende muy bien quien es su novio y que achaca su dominación excesiva y su sexualidad desmesurada a su condición de poeta. Y Madeleine no es como Lou, sino que le toma en serio, por eso sufre enormemente con todas las agresiones y contradicciones de Guillaume. El se justifica a sí mismo comprometiéndose con ella, pidiéndola a su madre en matrimonio, y, entonces, desde esa posición que acalla su conciencia, se lanza a la desmesura sexual y a la violencia. Autoritario, seco y con frecuencia cruel, sobre todo a partir del momento en que Madeleine le confiesa su amor, adopta con gusto el modelo de su madre y de cordero expiatorio que era con Lou se convierte en cierto sentido en el verdugo de Madeleine. Aunque continuamente cae en contradicciones y le muestra también sus debilidades y sus angustias de muerte, o le pide protección... pero, al menos en la primera parte de la correspondencia, se erige en un “maître” que goza de todas las prerrogativas. En la imaginación de Guillaume Madeleine será una víctima inocente y sagrada cuya sangre será derramada; una víctima a la que transfiere su violencia y sus miedos. Pero, al final siempre será el perdedor, porque tarde o temprano proyectará su terrible violencia contra sí mismo.

- Las reacciones masoquistas¹

Ya lo hemos visto: tanto el masoquismo como el sadismo tienen su origen en los problemas que Guillaume vivió en su primera infancia, en los malos tratos recibidos. Y cuando en la edad

¹ Ver estas cuestiones con más detalle en el capítulo IV.

adulta cae en un marasmo masoquista se castiga, se humilla y se hace sufrir de manera regresiva para repetir las situaciones infantiles que, aunque le dolieron, le excitaron enormemente.

Cuando llega la guerra, la excitación tiene una importancia extraordinaria para Guillaume, ya que así trata de superar la angustia. Y cuando no la consigue con una sexualidad violenta, como ocurre cuando Lou ya no le da pie para ello y aún no ha alcanzado la plenitud con Madeleine, recurre a una excitación negativa, tan irracional como el sadismo, humillándose ante Lou o su amante. Pero de todas formas, probablemente porque de alguna manera Lou le recordaba a su madre, desde el comienzo de la correspondencia se somete lamentablemente a ella, se convierte en su objeto y alterna las reacciones de sadismo con las de masoquismo, hasta que, al final, como ya he dicho, sólo quedarán estas últimas.

Ya, desde las primeras cartas vemos abundantes muestras de sometimiento:

“Jusqu’ici même quand je croyais aimer je retenais beaucoup de moi-même et même quand j’ai cru souffrir je souhaitais avant tout la prompte fin de ma peine, au lieu qu’aujourd’hui je demande à ce qu’elle dure autant que la vie et c’est en foi de quoi je baise vos mains adorées. Votre serviteur à vie” (Carta de 3 de octubre de 1914)

Y el 29 de marzo, cuando Lou no quiere ir a visitarle a Nîmes porque sólo le interesa su amante Toutou, Guillaume le escribe:

“Quoi que tu fasses je t’aimerai à la folie”

Como reaccionaba con su madre.

Y así continuará a partir de ese momento. A pesar de que la vida en el frente es muy penosa, y a pesar de que a ella sólo le interesa su amante Toutou, Guillaume se las arreglará para privarse de la comida o de cualquier cosa con tal de mandarle todo el dinero posible. Le deja su apartamento de París, aunque ella lo utilice para dar fiestas para otros hombres, aunque corra el riesgo de que lo pongan en la calle, como veremos en la correspondencia. Coloca sus perros en casa de su madre y sólo piensa en hacer cualquier tipo de sacrificios por ella, como escribe el 8 de abril de 1915, una vez que sabe definitivamente que ella no vendrá nunca a Nîmes a visitarle:

“Lou, quels sacrifices faut-il encore faire pour que tu aies pour moi des sentiments qui soient pas tout à fait, mais presque ceux que tu as pour Toutou?”

Se recrea en el dolor y en la humillación por ella, pero además la necesitaba para excitarse, para no caer en la depresión, por lo que estaba dispuesto a hacer cualquier cosa para conservarla.

Guillaume hubiera hecho cualquier cosa por Lou, ya que ella era la más delirante droga que había conseguido para sobrevivir en tiempo de guerra; por eso se humillaba a ella aún más de lo necesario; aunque, naturalmente, como es típico en los masoquistas, también la agredía y la provocaba para intentar conseguir un poco de su atención, aunque fuera negativa, y para liberar la rabia. Porque en estados de resignación, que siempre es a la vez sumisa y rebelde, el contraste angustioso, en vez de desaparecer subsiste bajo la forma de rencores y de rabias. Así, en ocasiones las cartas provocativas son impresionantes...aunque en la siguiente carta caiga en una humillación todavía más baja. En agosto de 1915 se compromete con Madeleine y empieza a dirigirle cartas de exaltada sexualidad, pero no por eso deja de escribir a Toutou y deja de reconocer que es mucho mejor que él... pero ya veremos todo esto al estudiar la correspondencia.

De cualquier forma, nada es nuevo en la correspondencia de Guillaume durante la guerra. Las fantasías masoquistas ya estaban también presentes en muchos escritos anteriores y habían llegado al apogeo en *Les Onze Mille Verges*, como ya veremos también más adelante. En las cartas a Lou sólo se trataba de hacerlas reales.

En lo que se refiere a Madeleine, aparte de sus ofrecimientos de derramar su sangre por su común amor en el periodo de mayor exaltación, es decir inmediatamente antes de ir a Orán, no se puede observar en las cartas ninguna manifestación masoquista de este tipo. Aunque, por supuesto, para excitarse, como ya he dicho en el primer capítulo, recurra también a imágenes masoquistas y la imagine pantera, culebra o reina cruel...

Las reacciones de depresión y de descenso

Las imágenes de caída y de muerte¹

La correspondencia con Madeleine y con Lou es la historia de la inquietud vital de Apollinaire por escapar a la angustia, por superar su insatisfacción a causa del ambiente hostil en el que vive. Pero de la misma manera que la angustia puede, en un proceso evolutivo, dar lugar a la exaltación, de cualquier manera que sea, puede convertirse también en otras ocasiones en un fenómeno patológico e involutivo, sobre todo cuando en los momentos de angustia profunda la imaginación da a las circunstancias una valoración falsa. Y esto es lo que sucede con frecuencia en Apollinaire, que convierte el miedo que puede provocar un acontecimiento concreto en una angustia profunda y aterradora mediante las imágenes de horror que recupera de su psiquismo, de su desorientación afectiva, y que arrastra sin poder liberarse de ellas a través de toda su vida. Pero la verdadera causa de sus angustias no está tanto en los sufrimientos de su infancia como en el hecho de que su razonamiento, en vez de ser maduro y lógico, permanece infantil, por lo que las regresiones infantiles son tan frecuentes y deforman el miedo de un momento en un obstáculo insuperable, desmesurado a los ojos del niño que aún vive en él.

En las cartas a Madeleine, sobre todo a partir del momento en que se comprometen y decae la correspondencia con Lou, vemos como el poeta oscila entre imágenes excesivas de caída, de terror y de muerte, que esencialmente él mismo crea o deforma con sus fantasmas, y otras, también excesivas, de sexualidad, con las que intenta compensarlas; pero los dos tipos de imágenes tienen la misma raíz: su profunda angustia, que nunca, a pesar de todos sus intentos, podrá llegar a suprimir, sobre todo porque su imaginación se encargará de hacerla desmesurada, aterradora e insensata, hasta que de lugar a su destrucción progresiva.

Durante la guerra, Apollinaire se complace en combinar todas las imágenes posibles, las reales y las que él mismo imagina, sobre la realidad angustiosa. Y así exalta no sólo el deseo que excita sus imágenes sexuales, sino también la propia angustia, ya que, como he dicho, la angustia que sufre durante la guerra es el producto de una representación imaginaria del miedo que no

¹ Ver estas cuestiones con más detalle en el capítulo V, pág. 591

resiente tanto como un peligro presente que como una amenaza que está en el pasado y en el futuro:

“Ce qui y tombe et qui vit c’est une sorte d’êtres laids qui
me font mal et qui viennent je ne sais où
Oui je crois qu’ils viennent de la vie d’une sorte de vie
qui est dans l’avenir dans l’avenir brut qu’on n’a pu
encore cultiver ou élever ou humaniser” (*Plainte*. Enviado a Madeleine el 8 de
octubre de 1915)

De esta manera, su imaginación que trabaja convulsivamente hace cada vez más grande el contraste con la realidad y prevé peligros que ya le atormentaron en su primera juventud. Esto es lo que sucede cuando escribe el poema *La Tranchée*, en el que vuelve a ver a una mujer maléfica que le atrae sexualmente, pero que irremediablemente le destruirá, le conducirá a la muerte. Son las mismas imágenes que vimos en *L'Enchanteur Pourrissant*, escrito en su primera juventud, son las imágenes que describe en la historia de la enfermera polaca algunos años más tarde, y son las que vuelven ahora, en su madurez, a atormentarle en cuanto la guerra arrecia. Esa mujer terrorífica sólo existe en su imaginación, o sólo permanece viva en su imaginación, ya que en ese momento ni siquiera su madre puede hacerle ningún daño; pero él sí es capaz de volver a aterrorizarse reproduciendo aquellas imágenes que le obsesionaban ya desde su infancia.

La causa de la angustia, en este caso esta mujer maléfica, está mucho más en sí mismo que en la realidad que le rodea. Pero la realidad exterior, los horrores de la guerra, tienen también su importancia: dan a su imaginación la oportunidad de volver a resucitar las viejas imágenes de muerte y de tristeza que ya existían en él. Pero, como ya he dicho, lo esencial no es lo que le sucede durante la guerra, sino su manera, individualmente caracterizada, de reaccionar y de motivar las reacciones. Y su manera de reaccionar está esencialmente conectada con las imágenes obsesivas que surgieron anteriormente, ya que Guillaume no vive en el momento presente, sino en otro momento que ya no existe o que aún no existe, pero que imagina terrible y pavoroso, es decir un momento imaginario en el que, al fin, esta mujer se hará real y lo destruirá.

Y Apollinaire es un poeta, por lo que, de la misma manera que pergeñaba en su imaginación espectáculos de una belleza fascinante, puede imaginar, y casi se cree obligado a ello, escenas de terror, en las que los objetos más insignificantes pueden deformarse en imágenes que le asustan. Así sucede en el poema *Le Palais du Tonnerre*, escrito durante la guerra, en donde los objetos o los lugares en los que se desenvuelve normalmente adquieren de pronto un aspecto terrorífico, un aspecto de muerte, mediante la magia de su imaginación:

"On voit à gauche et à droite fuir l'humide couloir désert
Où meurt étendue une pelle à la face effrayante à deux
yeux réglementaires
Qui servent à l'attacher sous les caissons
Un rat s'y avance en hâte et se recule en hâte
Et le boyau s'en va couronné de craie semée de branches
Comme un fantôme creux qui met du vide où il passe
blanchâtre" (Enviado a Madeleine el 11 de octubre de 1915)

Son pasillos oscuros, húmedos y peligrosos, que parecen evocar una vagina femenina...los mismos que veía Zola en muchos de sus escritos, y, entre otros, en *Thérèse Raquin*; el mismo color "blanchâtre" que Zola también describía, aunque para él con más frecuencia fue "jaunâtre"... Pero todo responde al mismo principio: a una imaginación descontrolada y desorientada que ve las mismas imágenes terroríficas por todas partes.

Y de la misma manera que en los momentos de exaltación veía espectáculos fascinantes en las alturas, en los momentos de melancolía toda la simbolización desciende a regiones subterráneas, donde en sus fantasías habitan los espíritus malignos, todo cae y, sin poderlo evitar vuelve a caer él también debajo de la tierra, como ocurría en *L'Enchanteur Pourrissant*:

"En face de moi la paroi s'effrite
Il y a des cassures de longues traces d'outils traces lisses
et qui semblent être faites dans du nougat
.....
Moi j'ai ce soir une âme qui s'est creusée qui est vide
On dirait qu'on y tombe sans cesse et sans trouver de fond
Et qu'il n'y a rien pour se raccrocher..." (*Plainte*)

Durante la correspondencia con Madeleine, sobre todo a medida que la guerra se hace más terrible y a medida que Guillaume se confía más a ella, se suceden los poemas de descenso y de

muerte, las imágenes de angustia que él exalta hacia abajo, hasta llegar el espanto. Y cuando escribe este tipo de poemas crea un momento de angustia en el lector, como debió crear en Madeleine, un momento de espera, hasta que después puede encontrar una reacción suficiente en la excitación, en la sexualidad exaltada. Pero incluso describiendo ese miedo primitivo, ese estado de terror o de vacío psíquico en que se encuentra en esos momentos, Apollinaire es genial, puesto que nos transmite de manera extraordinaria la angustia que siente, y las imágenes siniestras nos llegan una tras otras en los poemas con la misma intensidad que vimos antes en las imágenes de euforia y de belleza.

Estos poemas de descenso y de muerte, que veremos al estudiar la correspondencia con Madeleine, nos dan una idea de la angustia que Apollinaire vivió durante muchos momentos de la guerra. Una angustia que, aunque él mismo la aumentara con su imaginación, con las imágenes siniestras recuperadas de su pasado, o con los miedos inciertos del futuro, fue intensísima y real.

La enfermedad, la pérdida de la inspiración y el abandono¹

Me parece que la cuestión ha quedado suficientemente clara: Apollinaire no pierde la alegría de vivir ni el entusiasmo a causa de los horrores de la guerra. Los pierde únicamente a causa de sí mismo, de sus fantasmas, de su angustia y de su imaginación, con la que se exalta hasta el paroxismo con el fin de compensar sus antiguos y profundos miedos. Una exaltación que poco a poco se convierte en una droga y que necesariamente cuando pasen los efectos le hará caer, aún más que nunca, en la apatía, en el descorazonamiento y en el abandono...

Apollinaire vive todas las manifestaciones de su existencia en el exceso, un exceso que puede ser en la exaltación y que le conduce entonces a la violencia, a la furia o a la más estentórea euforia o alegría, o que puede ser hacia abajo, llevándole entonces con la misma intensidad a la depresión, a la caída en el pánico o a la angustia. Pero el exceso es el motor de su vida, es esa fuerza extraña que mientras está controlada hace de él un fascinante poeta y un ser humano de

¹ Ver estas cuestiones con más detalle en el capítulo V, pág. 668.

personalidad arrolladora, erudito y enormemente comunicativo; pero que cuando se desata, cuando se vuelve fruto del pánico puede también atormentarle, destruirle o incluso matarle. Y lo que es aún peor, cuando el exceso se descontrola, cuando Guillaume entra en una crisis de exaltación desmesurada o cae en el marasmo masoquista, pierde lo más precioso de su vida: la inspiración. La exaltación o incluso la angustia, mientras no le dominan totalmente, mientras no le devoran, son fuente de poesía y de creación, pero cuando se exalta excesivamente, o cuando la angustia o el masoquismo le atrapan, pierde la genialidad de su poesía. Cuando llega la guerra todo se desmorona y entonces faltan a Guillaume las vulnerables bases de seguridad que le daban su colaboración en algunas revistas y sus amigos:

“O mes amis partis en guerre dont les noms se mélancolisent
Peut-être sont-ils morts déjà
Où sont-ils Braque et Max Jacob
Derain aux yeux gris comme l’aube
Des souvenirs mon âme est pleine
Le jet d’eau pleure sur ma peine
Ceux qui sont partis à la guerre au nord
Se battent maintenant” (*Le Jet d’eau*)

Comienza entonces el vaivén de emociones excesivas, la búsqueda desesperada de una mujer para exaltarse con una sexualidad intensa y después las caídas, las infinitas caídas, hasta que ese desenfreno le hace perder la inspiración y, sobre todo, la genialidad que había mostrado antes de la guerra. Así ve Claude Debon la producción de Apollinaire durante la guerra:

“La commisération apitoyée et ironique à l’égard de l’œuvre née de la guerre est particulièrement nette en ce qui concerne Apollinaire. La déception est d’autant plus forte que l’espoir mis dans l’auteur d’*Alcools* et des poèmes qui seront repris dans *Ondes* avait été grand. Quelle chute! Ce sentiment est resté si vivace qu’on n’aborde qu’avec la plus grande réticence les poèmes de guerre jugés tantôt gais, tantôt trop sérieux, suspectés en tout cas à priori de médiocrité. C’est la raison pour laquelle aucun ouvrage approfondi n’a été encore consacré à la fin de la vie et aux dernières ouvrages d’Apollinaire” (O.c. Pág. 14)

Es indudable que en esta época la inspiración decae con relación al periodo de *Alcools*, pero es un momento privilegiado para conocer al hombre que había en el poeta, así como sus fantasías,

sus miedos y sus angustias que se desencadenaron de tal manera durante la guerra que le hicieron perder hasta la genialidad de su inspiración.

En el periodo anterior su imaginación se exaltaba también con escenas excesivas de violencia, de sadismo o de masoquismo, como ocurre en *Les Onze Mille Verges*, entre otros muchos relatos, pero todo se tramaba en su imaginación, sin que hubiera implicaciones tan reales como las que vivió durante la guerra. Cuando llega la guerra, los acontecimientos le devorarán y actuarán sobre él, unas veces como amenazas enmascaradas llenas de ambivalencias y de imágenes verdaderas de sangre y de muerte, y otras, dado el contexto excesivo de la guerra, permitiendo todas las desmesuras, en la sexualidad y en las emociones personales. Hasta entonces había vivido sus fantasías profundas y sus angustias protegido en el aislamiento de su mesa de trabajo, desde donde podía volar con la poesía y con la belleza o atormentarse con fantasmas excesivos, con el único punto de referencia de sí mismo y de sus vivencias. Pero cuando llega la guerra los peligros exteriores son reales, y cuando Apollinaire los aumenta con sus terrores personales pierde el control sobre esos fantasmas que se vuelven monstruosos y que no puede utilizarlos ya para su inspiración. En esos momentos lo que cuenta es conseguir pulsiones de vida que él busca desesperadamente en la euforia, en la violencia, o en una sexualidad excesiva. Cae entonces en un sadismo y en un masoquismo que son reales y que hacen desaparecer la sublimación que conseguía hasta entonces con la creación y la poesía. Seguirá escribiendo, pero sus energías estarán desviadas, en un intento de escapar a la muerte, hacia la obsesión por Lou y después por Madeleine, estarán desviadas hacia toda una serie de miedos y de angustias excesivos que le llevarán a la exaltación o a la perversión, que dominarán su imaginación y disminuirán considerablemente sus facultades de poeta.

Mientras conserva la razón, mientras su exaltación o su angustia desbordadas no le aniquilan, la inspiración es sublime, precisamente porque sirve para sublimar el desequilibrio que resulta de sus obsesiones y de las vivencias atormentadas de su infancia. El exceso sirve entonces de plataforma a su genio y se exalta en su poesía conservando, junto a su fantástica imaginación, la estructura lógica que le abre a las palabras y a las maravillas. Es la lógica radiante de un poeta. No es que haya conocido nunca la serenidad ni la alegría tranquila, pero antes de la guerra sus fantasías y sus tendencias peligrosas encontraban un cauce en la creación, que al tener como fuente la desmesura, le convertía en un poeta genial, muy por encima de cualquier otro que se

hubiera mantenido en los exclusivos límites de la razón. Después, al llegar la guerra, cualquier medida en sus reacciones desaparece, con lo que, como he dicho, la razón se confunde con la imaginación hasta desintegrar su capacidad de actuación lógica y entonces sus escritos pierden también la armonía interna que los hace tan espléndidos.

De todas formas, Apollinaire es el poeta del exceso, un exceso que le hará fascinante o chocante, pero que al final será como un fuego destructor que llegará a matarle. Porque llega un momento en que se tiene que acabar la fiesta y el coloso que ha aguantado el peso abrumante de una exaltación agotadora se derrumba y con el mismo frenesí que produce el alcohol, con la misma intensidad que ha alcanzado el delirio, se desmorona y se aniquila, sobre todo cuando se culpabiliza. Exactamente igual como nos cuenta en *Les Onze Mille Verges* la historia de Mony, que vive en el exceso, en la osadía y en la transgresión de interdictos sagrados, pero que al final le juzga y le condena a la muerte más cruel.

Y cuando está eufórico, ya lo hemos visto, se ríe de todo, como cuenta a Madeleine:

“Ma vie de poète est une des plus singulières sans doute, mais le destin m’a entouré de tant de troubles qui me plaisent infiniment après tout que je suis une des plus grandes joies de l’humanité” (Carta de 30 de julio de 1915)

Pero cuando cae, cuando se deja atrapar por las imágenes de muerte y de descenso es el soldado que contempla angustiado la desolación de la guerra:

“Plaines, désolation enfer des mouches. Fusées le vert le
blanc le rouge

.....

O plaine partout des trous où végètent des hommes

.....

Cimetières de soldats croix où le képi pleure

L’ombre est de chairs putréfiées les arbres si rares sont
des morts restés debout

Ouïe pleurer l’obus qui passe sur la tête” (*Côte 146*, enviado a Madeleine el 2 de julio de 1915)

Y en lo que se refiere a su salud, sus contrastes, sus altos y sus bajos no podían ser diferentes.

También su salud depende de su imaginación, de sus fantasmas, de su exaltación o de sus

caídas. Así, cuando está eufórico, alienado y excitado por una nueva aventura, cuando le parece sentir la caricia calurosa del amor, cuando se siente protegido por una mujer, como ocurre con Madeleine (“Je suis tout désespéré quand je n’ai pas de tes lettres”) ***o cuando se puede liberar en otra persona de su agresividad***, tiene una salud excesiva, exuberante, casi sobrehumana, que le permite hacer frente riendo a las situaciones más penosas de la guerra, que le permite cantar a la guerra y proclamar, al menos cara al público, el entusiasmo que las batallas le producen. Pero otras veces, cuando sufre una emoción que le conmueve, cuando está deprimido y no llega a compensar la depresión exaltándose aún más, cuando algo falla, cuando tiene una sensación de falta de valor o se siente culpable, vuelven el miedo y la inseguridad y entonces se castiga entrando en una pendiente de autodestrucción que de las gripes o cólicos puede llevarle durante la guerra de un masoquismo moral, a las pulsiones de muerte. Entonces todo le conducirá a ser herido en la batalla o incluso a la muerte. Su salud, como la euforia, no tiene nada que ver con los horrores de la guerra; así, cuando está en el frente de batalla, en medio de las penalidades y de las privaciones escribe a Madeleine:

“Je ne suis pas fatigué en ce moment. Je me porte très bien...Je n’ai pas été malheureux dans cette guerre...ne m’imaginez pas triste, je ris sans cesse et suis bien connu pour cela dans ma batterie ou ma *santé de fer* jusqu’ici et une bonne humeur que rien ne peut rompre que le manque de lettres de ma Madeleine, m’ont fait une sorte de popularité” (Carta de 3 de agosto de 1915) (Subrayado por mí).

Una santé de fer, y también, como en el caso de la euforia, una buena dosis de exhibición... Pero cómo él mismo dice muy bien no son los horrores de la guerra lo que le puede hacer enfermar, sino la falta de un objeto sexual, “les lettres de ma Madeleine”, con el que poder exaltarse. Su salud no depende de la situación exterior, sino una vez más de sus miedos, de sus angustias y de su estado de ánimo. Así se lo dice también a Madeleine con una lucidez extraordinaria al principio de su relación:

“Toutefois petite fée, n’ayez froid dans le dos...je ne souffre pas. En réalité je m’amuse beaucoup. Ou plutôt c’est indéfinissable...je n’en sais rien, mais vos lettres me rendent joyeux à l’extrême...il n’y a que les absences qui me fassent de la peine...Et puis cela dépend tellement des jours...mais je n’ai nullement souffert de l’angoisse du danger...Aujourd’hui même ce matin j’ai été arrosé par les balles, littéralement arrosé...c’est la première fois que cela m’arrivait et je n’ai même pas eu une petite émotion...et cependant il m’est arrivé souvent à Paris me sentant seul, dans mon cabinet de travail d’avoir peur de cette solitude le soir” (Carta de 25 de mayo de 1915)

Pero cuando a primeros de enero de 1916 vuelve de Orán, vuelve completamente desilusionado de Madeleine. Y aunque sigue confiando en ella ya no puede verla como un objeto de exaltación sexual. Madeleine se ha vuelto demasiado real y ya no corresponde a la mujer que él había inventado para superar la angustia durante la guerra; ya no puede exaltar a un poeta que pide un exceso que no tiene nada que ver con su novia oficial. La devoción y el amor reales que ella le ofrece no bastan para colmar su imaginación y sus fantasías desmesuradas.

Y aunque las condiciones de la guerra son las mismas que hemos visto en el periodo inmediatamente anterior, el hecho de que Madeleine ya no le interese le produce un bloqueo, una desilusión, un estado de empobrecimiento psicológico que se traducirá en una alteración de sus emociones, de sus tendencias y, naturalmente, de su salud. Ya no tiene nada que le estimule, y entonces la inestabilidad que esa situación le produce y cierto sentimiento de culpabilidad, hacen caer toda su energía negativa en su organismo produciéndole problemas somáticos generalizados y difusos que dan lugar inmediatamente a un estado de resfriados, toses, etc., algo que no había conocido hasta entonces en medio de las mayores penalidades de la guerra.

A partir de ese momento, sin un objeto sexual que le exalte, se deja caer en un masoquismo moral que le conduce al abandono y a la apatía. Entonces se acaban los impulsos de vida e incluso la violencia y la sexualidad.

Su salud decae, pero los cambios físicos sólo son una manifestación de su transformación esencial que concierne su vida psíquica, sin que en ello tengan nada que ver ni los horrores de la guerra, ni el frío, ni ningún fenómeno exterior a él mismo. Pero ya lo veremos con detalle más adelante.

Y a partir de entonces, perdido el deseo, perdida la posibilidad de exaltación, todo le predispondrá a la herida y más tarde a la muerte...Pero, como dice Bataille:

“Le jeu de l’angoisse est toujours le même: la plus grande angoisse, l’angoisse jusqu’à la mort, est ce que les hommes désirent, pour trouver à la fin, par delà la mort, et la ruine, le dépassement de l’angoisse.” (*L’Erotisme*, Pág. 98)

Y esto es precisamente lo que sucede con Apollinaire, que cuando es herido en el fondo siente un alivio, ya que imaginaba, como he dicho antes, que el precio para superar la angustia sería aún mayor: una terrible mutilación, un doloroso derramamiento de sangre que acabaría lentamente con su vida... Sin embargo ni aún con la herida acabará la angustia, y Apollinaire, en su búsqueda para superarla, no cejará hasta que prematuramente le llegue la muerte.

.....

En los siguientes capítulos voy a estudiar de qué manera se producen estas diferentes reacciones en Apollinaire durante la guerra, cómo en algunos momentos llega al paroxismo y provoca crisis en las que parece que pierde la razón...aunque todas las reacciones se superponen y Guillaume oscila de una a otra sin transición, para cambiar después a una nueva aparentemente distinta, aunque todas proceden de una misma fuente: de su angustia.

Comenzaré con el estudio de las cartas a Lou, que presentan un interés extraordinario para el conocimiento del poeta.

A mi marido y a mis hijos
con todo mi cariño

III. EL SADISMO: LOS FANTASMAS DE *LES ONZE MILLE VERGES* EN LAS CARTAS A LOU

La personalidad de Lou y la pasión del poeta

Ya hemos visto la situación en que Apollinaire llega a Niza a primeros de septiembre de 1914, es decir, un mes después de la declaración de la guerra: confuso y asustado por su condición de extranjero y a merced de la caridad de Siégler-Pascal que le ha prometido alojamiento y comida. En esas circunstancias vuelven a aparecer sus viejas angustias, y el poeta intenta escapar de ellas alienándose de nuevo en una atmósfera irreal; por eso vuelve a las drogas. Y va a alienarse como si se tratara de un desafío: riendo, mostrándose eufórico y haciendo amigos por todas partes. Así, como ya he dicho, escribe a su amigo Serge Férat el 4 de enero de 1915:

“Dans la maison meublée où j’habitais, des amis à tous les étages. Fait vite connaissance avec le commandant du port (Borie), des aviateurs, etc. Fumerie, cocaïnerie, la guerre était devenue un paradis artificiel”

Un desafío ficticio e ineficaz que sólo muestra una vez más la angustia de Guillaume en estos momentos. Necesita entonces más que nunca “une eau de vie”, un alcohol, una droga... o la sexualidad excesiva, es decir, alguna forma de huida y de transgresión. Así pretende calmar la angustia y protegerse contra la locura y contra la muerte. Pero la guerra, mucho antes que ésta del 14 se declarase, estaba ya asociada en su imaginación a la necesidad de la alienación en la bebida y en la sexualidad desmesurada. Así lo vemos en *Les Onze Mille Verges*:

“Le siège de Port-Arthur était commencé. Mony et son ordonnance Cornaboeux y étaient enfermés avec les troupes du brave Stoessel. Pendant que les Japonais essayaient de forcer l’enceinte fortifiée de fils de fer, les défenseurs de la place se consolaient des canonnades qui menaçaient de les tuer à chaque instant, en fréquentant assidûment les cafés chantants et les bordels qui étaient restés ouverts”. (La Pléiade. O. complètes. Vol. III, Pág. 922).

Por eso, apenas llegado a Niza entra en contacto con gente de vida alegre y vuelve a “consolarse” con las drogas. Marcel Adéma ve así la situación:

“Dans cette ville cosmopolite, fort éloignée des réalités de la guerre, une frénésie de jouissance règne partout. Apollinaire retrouve des amis, Robert Mortier et sa femme Jane, Archipenko, Cremnitz, Tobeen, et fait vite de nouvelles connaissances. Son désir de s’engager devient moins vif, il recommence à user de l’opium...mais ces plaisirs engendrent parfois la tristesse; sa pensée, son cœur, sont vidés” (*Apollinaire*. Pág. 254)

La contradicción que resulta entre la necesidad del opio y el desafío eufórico salta a la vista : el paraíso del que habla Guillaume sólo es artificial y lo único que pretende es deformar una realidad más dolorosa que permanece subyacente; pero el poeta interioriza la contradicción e intenta liberarse de ella con esfuerzos grotescos y vanos para poder mostrarse al exterior exaltado y riendo, perdido en esa “jouissance ” de la que habla M. Adéma; pero esa alegría es sólo mecánica, representativa, y aunque piensa que le pertenece, sólo es el resultado de su profunda angustia. Pero al final no engaña a nadie con su apariencia de euforia, ni siquiera a uno de sus mejores amigos, André Rouveyre, que ve la situación de la siguiente manera :

“Au cours de cette période niçoise, ce fut en grande partie l’opium qui le fit s’attarder d’une manière languide, rêver, respirer, ruminer son vœu et sa peine, dans une patience subie, plutôt que consentie. Cela tandis que sa décision, sa verdeur, sa vigueur accoutumée se trouvaient annulées. Non seulement il y manqua sa proie, mais il en devint la chose. Il ne sut pas modérer la mélancolie progressive et renfermée qu’il en a conçu, durant les journées qui succédaient aux satisfactions imaginaires, invertébrées, évanescences des veillées nocturnes, aux langueurs paviacées. Il y subit un affaiblissement qui secondait alors effectivement l’amour dans la défection et la désaffection de soi qu’il apporte déjà, de lui-même...” (A. R. *Apollinaire* Gallimard 1945. Pág. 143)

Pero muy pronto, y precisamente fumando opio en casa de Borie, va a encontrar algo mucho más adecuado para exaltarse hasta el paroxismo, Lou. Claude Debon¹ dice a propósito de lo que significó para el poeta el encuentro con Lou:

“Brusquement la passion se déchaîne et relègue la guerre à l’arrière-plan. En pleine guerre, alors qu’il devrait déjà se battre, Apollinaire découvre une petite société qui goûte, avec une innocence provocatrice, à tous les plaisirs...une jeune femme incarne les prestiges de cette libération totale. On se drogue. On fait l’amour...Lou renoue aussi la tradition des Dames Galantes. L’éclat du nom rejaillit sur l’éclat du vice. la jalousie excite le désir. Apollinaire est ébloui, fasciné. Il lui est donné de vivre hors du

¹Guillaume Apollinaire après *Alcools*. *Calligrammes. Le poète et la guerre*. Lettres Modernes. Paris 1981. Pág. 89.

temps, tout sens dehors, sur fond de guerre: aimer, quand les autres meurent. La vie remplit les promesses de l'imagination: l'exaltation des sens...la possibilité d'un érotisme sadique, largement évoqué dans *Les Onze Mille Verges*."

Lou le exalta, le excita, le enloquece más que cualquier otra droga durante la guerra. Por eso le escribe el día de Navidad de 1914 :“Tu es un instrument de musique. Les airs que tu sonnes m’enivrent”. Y eso es precisamente lo que Guillaume pretende: la exaltación que le permita escapar de la realidad para perderse en sus fantasías. Así escribía ya en *Zone*, como hemos visto:

“Et tu bois cet alcool brûlant comme ta vie
Ta vie que tu bois comme une eau-de-vie”

Y también a Marie Laurencin en 1913, al dedicarle *Alcools* :

“Mon ALAMBIC vos yeux sont mes ALCOOLS
Et votre voix m’enivre ainsi qu’une eau de vie
Des clartés des astres saouls aux monstrueux faux-cols
Brûlaient votre ESPRIT sur ma vie inassouvie ”

Pero con mucho más fundamento, al llegar la guerra pretende que Lou sea el “ eau de vie ”, o el nuevo opio que le aliene de manera excitante. Por eso, en cuanto la conoce la convierte en el objeto de sus deseos, en una nueva droga con la que poder resistir las tensiones y los miedos que le produce la guerra.

- Y a partir de ese momento, el 28 de septiembre de 1914, comienzan una relación y una correspondencia apasionadas y violentas que conocerán toda clase de altos y de bajos; pero Lou hechizará de tal manera a Guillaume que mientras parece interesada por él no se decide a enrolarse. Así lo cuenta el propio poeta a Serge Férat:

“J’ai connu alors l’adorée, j’ai souffert un mois et demi, passé conseil de révision, pris, puis bonheur fou, ne pouvant plus me décider à signer l’engagement”.

Pero Lou es voluble y unas veces se da y otras le rechaza. M. J. Durry nos da una idea de las tensiones en que vivieron la relación:

“Entre la déclaration de guerre et le moment où Apollinaire entre dans l’armée se placent son séjour à Nice et sa rencontre, dans une fumerie d’opium, avec Louise de Coligny - Lou - femme violente, émancipée, provoquant et se dérochant. Il s’éprend d’elle. Lassé de la voir indifférente, il lui annonce le 5 décembre son engagement, et son départ pour le lendemain. Il va à Nîmes. La capricieuse l’y rejoint, et ce sont alors des jours de mutuelles frénésies amoureuses. Puis Lou regagne Nice. Apollinaire aura, fin décembre, une très brève permission où il la reverra....” (*Alcools*. Tomo I, pág. 57)

Este es sin duda el momento más interesante de la correspondencia por la intensidad de las pasiones que se desatan sin interdictos ni limitaciones, dejándonos ver las fantasías sádicas y de dominación de Guillaume con una evidencia que sólo había mostrado antes en sus obras clandestinas.

- La correspondencia cambia de tono el 27 de febrero de 1915 cuando Lou no quiere ir a verle a Nîmes, aunque él había hecho toda clase de planes para recibirla... pero ella prefiere ir junto a su amante Toutou. Apollinaire se propone entonces, sobre todo tras un breve encuentro el 29 de marzo en Marsella, continuar una correspondencia “amistosa”, con mutuas confidencias eróticas, pero muy pronto sus cartas volverán a ser apasionadas y desesperadas, especialmente cuando a primeros de abril, despedido, sale para el frente de Champagne. A partir de entonces, cuando Lou se aleja cada vez más de él, empieza a escribir simultáneamente a Madeleine Pagès, una joven a la que había conocido el primero de enero de ese año en el tren que le llevaba de Niza a Marsella. Pascal Pia dice a propósito de este periodo de la correspondencia:

“Ayant revu Lou à Marseille à la fin du moi de mars 1915, le pauvre Apollinaire, qui allait partir pour le front, avait assez nettement rabroué pour n’avoir plus qu’à se résigner à la rupture qu’on lui signifiait. S’il continua malgré cela de penser à Lou durant plusieurs mois, ce fut désormais sans illusion, et surtout pour se repaître d’images voluptueuses, alors qu’il accomplissait sa tâche maussade de brigadier d’artillerie dans des secteurs bombardés d’où toute présence féminine était bannie. La plupart des poèmes qu’en 1915 Lou a inspirés à Apollinaire, s’ils ressortissent à la poésie érotique, ne sont nés cependant ni de l’amour ni même de la débauche, mais de la *continence forcée*. A la différence de ceux qui avaient chanté Annie puis Marie, ils n’expriment aucune passion profonde, *mais trahissent simplement un besoin physique*, et c’est ce qui explique qu’en dépit de leur charme ils soient à la fois plus brûlants et plus faibles que les poèmes d’amour d’autrefois réunis dans *Alcools*. Les

pièces de *Calligrammes* que Lou peut revendiquer ne s'élèvent guère au-dessus des souvenirs d'alcôve" (*Apollinaire par lui-même*. Col. Écrivains de toujours. Seuil. 1954) (Subrayado por mí)

Pero yo no puedo compartir esta opinión. Los sentimientos de Apollinaire por Lou, ya lo veremos a medida que avance este estudio, son mucho más profundos, más contradictorios y más desesperantes que los que puede provocar únicamente una continencia forzosa. Son sentimientos en su mayoría irracionales que están conectados con su inconsciente, con las imágenes obsesivas y violentas que hemos visto en el primer capítulo, por lo que provocarán en él regresiones infantiles de una importancia extraordinaria para su conocimiento. Cuando Lou le defrauda, cuando se aleja de él, es evidente que la correspondencia sigue teniendo una base de necesidad de excitación sexual, pero no expresa sólo "un besoin physique", sino una necesidad de aferrarse a la sexualidad para escapar a las imágenes depresivas y descendentes que el poeta ya tenía dentro de él y que la guerra va a resucitar y a exacerbar. En este periodo, la correspondencia busca desesperadamente una fuente de excitación, pero también aparecen en ella otros muchos aspectos que no habíamos visto hasta ese momento con tanta intensidad: por ejemplo, la identificación de Lou en la imaginación del poeta con las mujeres maléficas que ya habían aparecido en obras literarias anteriores. Y no podemos olvidar que simultáneamente continúa el amor, un amor que a los ojos de su amigo André Rouveyre fue el más grande que tuvo el poeta:

"Cet amour de Lou avait été beaucoup plus important que je ne l'avais cru jusque-là... Eut-il jamais quelqu'autre moment de sa vie où il aurait eu à montrer un battement de cœur plus vigoureux et aussi fermement soutenu, un débat de l'âme aussi exceptionnel et aussi touchant dans sa générosité et dans son dépouillement... Certainement non. Et il faut louer maintenant ce grand malheur qui le frappait si durement, puisqu'il le fit se connaître, s'exercer, s'abîmer, se redresser dans toute sa nature affectueuse et d'ironie, et mettre à l'œuvre ses meilleures ressources de sensibilité et d'aplomb; et ici jusque dans un passage aux alarmes morales touchant aux transes, et aux atteintes physiques ayant avoisiné, de son aveu, les plus inquiétantes issues" (O.c. Pág. 166)

Y Rouveyre cita en apoyo de este amor tan emocionado que ve en Guillaume hacia Lou algunas frases que recoge de la correspondencia del poeta:

"Tu étais devenue ma vie, mon espoir, mon courage"

"Des nouvelles...je vous en supplie faites vite car je tomberai malade de rester dans cette angoisse et dans cette incertitude"

Un amor que indiscutiblemente permanece durante el periodo en el que Lou se aleja de él:

"Pardonne-moi si quelque chose te fait de la peine. Cela témoignage de ma souffrance depuis deux mois"

y que vemos también en el poema de 11 de marzo de 1915 cuando sabe que la ha perdido:

"Sais-je mon cher amour si tu m'aimes encore
Les trompettes du soir gémissent lentement
Ta photo devant moi chère Lou je t'adore
Et tu sembles sourire encore à ton amant

J'ignore tout de toi qu'es-tu donc devenue
Es-tu morte es-tu vive et l'as-tu renié
L'amour que tu promis un jour au canonier
Que je voudrais mourir sur la rive inconnue

.....

O Lou ma grande peine ô Lou mon cœur brisé
Comme un doux son de cor ta voix sonne et résonne
Ton regard attendri et dont me suis grisé
Je le revois lointain lointain et qui s'étonne

Je baise tes cheveux mon unique trésor
Et qui de ton amour furent le premier gage
Ta voix mon souvenir s'éloigne ô son du cor
Ma vie est un beau livre et l'on tourne la page

Adieu mon Lou mes larmes
tombent
Je ne te verrai plus
jamais
Entre nous ma Lou se dresse
l'Ombre"

E incluso en la carta de 11 de abril escrita desde el frente de batalla:

"Je t'écris ces choses, parce que je sais bien que tu t'en fous pas mal, sans quoi je les aurai dissimulées pour ne pas t'effrayer...c'est à toi que je les écris, je ne sais pas pourquoi, par une dernière faiblesse, n'ayant pu vaincre encore ma tendresse"

También para Claude Debon ¹ Lou fue un gran amor en la vida de Guillaume:

“Apollinaire célèbre pour la première fois le bonheur d’aimer. Non qu’il n’ait jamais encore connu ce bonheur. Mais le mouvement de son inspiration le porte à n’écrire des poèmes amoureux que lorsque le sentiment est mourant ou mort. Ici, au contraire, l’exaltation de l’écriture accompagne l’exaltation amoureuse”.

En todo caso, los sentimientos que le inspiró fueron sentimientos entremezclados de tensión, de sadismo, de exaltación, de elevación, de tristeza y de amor... todo ello junto a una provocación sorprendente que vemos por primera vez en esos momentos y junto a actos de masoquismo imprevisibles... actitudes muy interesantes que representarán una fuente extraordinaria para conocer aún más profundamente el psiquismo y las fantasías obsesivas del poeta. Lou, precisamente por sus extravagancias, por sus aventuras sexuales y también porque le recuerda a su madre, será la más querida, pero al mismo tiempo le hará descender más que ninguna otra mujer a la profundidad de sus fantasías inconscientes y provocará en él un marasmo masoquista que sólo encuentra equivalente en las obras imaginarias. Le hará volver hacia atrás, hacia los momentos dolorosos, pero terriblemente excitantes de los deseos prohibidos.

En lo que se refiere a la pasión profunda que le inspiran Marie Laurencin y Annie Playden, según Pascal Pia, y el tipo de pasión desesperada - que es más bien exaltación y alienación - que le sugiere Lou, no hay posibilidad de comparación, ya que el poeta se encuentra en dos momentos absolutamente diferentes de su vida. No existe ninguna mujer durante la guerra que pueda inspirarle la belleza armoniosa y fascinante de los poemas de *Alcools* ; *pero no a causa de la mujer, ni del amor que pueda sentir por ella*, sino a causa de la guerra, que desorbita todo y altera las pulsiones del poeta. En esos momentos se desatan todas sus fantasías de perversiones sexuales y la sexualidad, a través de la que Guillaume intenta conseguir pulsiones de vida, entra en una fase de desmesura hasta que ocupa el primer lugar en su cabeza y en su cuerpo, hasta que destruye, incluso, su creación y su poesía. En efecto, todo el poder de sublimación que Apollinaire conoció en periodos anteriores se debilita a causa de sus impulsos sádicos y masoquistas que asumen el papel principal en ese momento de su vida.

¹O. c. Pág. 129.

- La correspondencia con Lou decae poco a poco a partir del mes de junio de 1915, a medida que ella se aleja progresivamente y que las cartas a Madeleine adquieren mayor tensión y excitación, lo que no quiere decir que no encontremos en ese momento poemas y cartas de un contenido interesantísimo dedicados a Lou.

- A partir de finales de noviembre de 1915, cuando Apollinaire entra en la infantería y la vida de las trincheras es muy penosa, las cartas se hacen cada vez más espaciadas, sobre todo porque Lou se desinteresa totalmente de él y la correspondencia con Madeleine es intensísima y está llena de las imágenes de sexualidad y de muerte que hemos visto en el capítulo anterior.

- Y al volver de Orán, a primeros de enero de 1916, cuando ha perdido todas las ilusiones, cuando desaparece toda la exaltación y el deseo y sólo queda la desorientación y el abatimiento, la correspondencia con Madeleine pierde la violencia, la excitación sexual y el interés, y entonces deja definitivamente de escribir a Lou... *y sin embargo, la continencia forzosa continuaba exactamente igual....* Ya he dicho en el capítulo anterior, y lo veremos con más detalle en los siguientes capítulos, que ni los horrores de la guerra ni la continencia forzosa condicionan de manera esencial las reacciones de Apollinaire durante la guerra, sino que lo que le hará perder las ilusiones y la alegría de vivir serán sus viejos fantasmas interiores, que él deforma, aumenta o desorbita en función de sus angustias y de sus miedos...así como la búsqueda de una compensación en una sexualidad excesiva que funcionará como una droga, sin que exista en sus relaciones amorosas una base de equilibrio y de coherencia.

Pero es indudable que si comienza una relación con Lou es porque en aquellos momentos de inseguridad tras la declaración de la guerra es la que más le puede excitar; ella será la mejor de las drogas para escapar a los terrores del momento y a los que desde su inconsciente añade el poeta. Ya hemos visto en el capítulo anterior la importancia que tiene la sexualidad para Apollinaire durante la guerra. En esos momentos de crisis, de aislamiento personal, cuando llega el temor a la muerte y el dolor, busca irremediabilmente un consuelo en la sexualidad, y dada su profunda angustia y la trayectoria violenta de su vida, esta sexualidad sólo puede ser violenta y desmesurada. Es una sexualidad, que aunque a veces le asuste, le atrae

desesperadamente. Así lo dice, medio en serio medio en broma, con un juego de palabras, en la carta de 9 de abril de 1915:

“On ne regrette ici qu’une chose: la FEMME la *phâme*, ça nous affame et Dieu sait si souvent la femme est infâme”

Ya hemos visto también cómo desde siempre la guerra estaba asociada en su imaginación a una sexualidad sin inhibiciones, sin ninguna clase de límites ni interdictos. En *Les Onze Mille Verges* nos cuenta cómo la guerra le inspira una sexualidad obscena:

“Alexine et Mony jouissaient silencieusement et lorsqu’ils éjaculèrent presque au même instant et en soupirant profondément, un obus déchira l’air et vint tuer quelques soldats qui dormaient dans un fossé... Mony et Alexine coururent à la tente de Fédor. Là, ils trouvèrent Cornaboeux débraguetté, agenouillé devant Culculine qui déculottée montrait son cul...”(O. en prose, O.Compl. La Pléiade, Vol. III, Pág. 932)

y cuando llega la verdadera guerra vuelven a su imaginación imágenes de sexualidad brutal que ve en todas partes, incluso en las armas, en la artillería. Así, como ya hemos visto, escribe a Lou en un poema de 7 de febrero de 1915:

“Les canons membres génitaux,
Engrossent l’amoureuse terre.
Le temps est aux instants brutaux.
Pareille à l’amour est la guerre”

Lou era exactamente la mujer que Apollinaire necesitaba en aquellos momentos, ya que era la que podía procurarle la mejor forma de alienación: la exaltación y el deseo violento. Y Lou podía suscitar en él ese deseo y hacer despertar de nuevo las fantasías que ya había imaginado en sus obras clandestinas, no a causa de sus cualidades, sino precisamente a causa de su personalidad voluble, que la hacía poco digna de confianza, de sus ambivalencias y de sus defectos, que eran muy similares a los suyos...sin olvidar el prestigio que tenía a sus ojos como persona noble y las circunstancias en las que la conoció:

a) En primer lugar, encarna la transgresión de la droga, puesto que la conoció en un ambiente de disipación en el que se pierde toda noción de límite y de coherencia, como dice A. Rouveyre :

“A la fumerie, Lou “ adorait ” Guillaume. Hors de là, elle éprouvait pour sa personne plutôt une sorte d’aversion. Bien entendu, elle subissait son ravissant prestige, mais un peu comme un enfant contemple un feu d’artifice, et renonçant à trop s’approcher de la carcasse pyrotechnique. Apollinaire s’en rendait compte et en souffrait. Tributaire à l’opium de l’amour surpris, nocturne, et passager qu’on lui donnait, il savait aussi qu’il n’existait plus après la droguerie... En fait, l’opium les mettait dans une ouate, dans un brouillard que seuls quelques élans de réintégration de soi parvenaient à percer un peu pendant le jour, et plutôt au grand air ” (A.R. O.c. Pág 144).

y esta imagen de Lou como mujer vinculada a la droga y a las cosas exotéricas y prohibidas, permanecerá en Guillaume para siempre. Así le escribe el 24 de abril de 1915 desde el frente de batalla cuando ella está en su piso de París:

“Je suis bien content que ça t’amuse d’être chez moi. Si je t’y revois, je t’initierai à bien des choses étranges, raffinées, uniques, dont tu n’as pas idée avec tout ton esprit et dont je n’ai pas encore parlé avec toi, car il faut pour cela des esprits royaux et qui s’entendent et se comprennent en tout, pour tout et malgré tout. Et tu sauras bien des énigmes, ton esprit s’élargira...”

Algo que nunca hubiera dicho a una mujer como Madeleine. Pero a Lou la ve viciosa y aventurera, lo que tiene mucha importancia, porque le recuerda a otra mujer que le fascinaba y que también lo era: su madre.

b) además están en guerra, y en esos momentos desaparecen todos los interdictos: así puede entregarse con ella a una sexualidad sin límites, a una sexualidad violenta, que ya por el hecho de ser violenta, como dice René Girard, será impura.

c) Y algo muy importante : Lou tuvo una infancia similar a la del poeta (e incluso a la de su madre), como explica A. Rouveyre con todo detalle en la obra citada :

“Je savais qu’elle avait eu une enfance très opprimée, très amère. Dans cette folie à vivre où je la voyais emportée, je reconnaissais l’inévitable et significative réaction

contre ces préliminaires. Cloîtrée dès ses quatre ans, et jusqu'à sept, chez les dames de Saint-Maur, à Vesoul, elle fut placée en suite chez les Dominicaines à Dijon ; instruite et tenue là jusqu'à son mariage à 17 ans. D'une part, je suppose qu'elle devait être une fille dissipée, capricieuse et difficile à ralentir, de l'autre j'ai su que l'on tenait beaucoup à garder une telle demoiselle de son rang, et que l'on supportait ses incartades, qui, dès lors, ne pouvaient guère prendre le chemin de se modérer.

Toujours elle avait été une enfant très malheureuse. Ses vacances même, elle les avait passées enfermée à clé dans sa chambre, pour la grande partie. La sévérité de sa mère était grande, et allait jusqu'aux punitions corporelles " (A. Rouveyre. O.c. Pág. 116)

Y por haber tenido experiencias semejantes, todo les disponía a encontrarse, todo les disponía a vivir una pasión intensa y, especialmente, todo disponía a Guillaume a caer inevitablemente en sus brazos. Y además algo esencial que va a determinar la naturaleza de sus relaciones sexuales : los dos habían sufrido durante la infancia castigos físicos, lo que, sin duda, dio lugar también en Lou a una tendencia a excitarse con los azotes y con los sufrimientos corporales. Las relaciones de Lou con su madre, ya lo vemos en las declaraciones de Rouveyre, nunca fueron buenas, por lo que al principio de la guerra se encontraba en Niza, como Apollinaire, sin recursos y hospedada en casa de una prima, como cuenta Michel Décaudin :

"Au début de la guerre, Lou était à Nice, sans ressources ou presque, à la suite d'un litige avec sa mère à propos de l'héritage paternel, s'il faut en croire André Rouveyre. Elle était hébergée par sa cousine dans la luxueuse villa Baratier de Saint-Jean-Cap-Ferrat" (Prólogo a las cartas a Lou. Gallimard 1969)

M. Boisson¹ dice que más tarde Lou ganó en casación el proceso contra su madre gracias a su abogado Paul-Boncour, lo que sin duda contribuyó a darle más seguridad y confianza en la vida. Pero es indudable que en aquellos momentos de la declaración de la guerra la falta de dinero debió contribuir a hacerla aún más desgraciada. Guillaume conocía bien estos problemas, ya que en la carta de 17 de enero de 1915, le pregunta cómo van los asuntos con su madre: "Comment vont tes affaires avec ta mère?". Lou llega pues a la guerra igual que Guillaume, sin un bagaje de seguridad familiar, por lo que no es de extrañar que con tantos conflictos, y además con la amenaza de la guerra, intentara alienarse también con la sexualidad y con las drogas.

¹*En Marge des lettres à Lou*. La Revue des Lettres Modernes. nos. 380-384, 1973

d) Es evidente que Lou le recuerda en muchos sentidos a sí mismo. Pero, al mismo tiempo, tiene algo extraño que le recuerda a su madre. Y se la recuerda inmediatamente, apenas la conoce. Por eso le escribe el 3 de octubre de 1914:

“Vous m’êtes après tout familière; il me semble que je vous ai toujours connue, toujours aimée et que je n’ai jamais pu aimer que vous, que je n’ai aimé que vous et que je n’en aimerai jamais d’autre”.

Y en la imaginación exaltada de Guillaume esta mujer apasionada y de familia noble es en muchos sentidos como su madre. Y aunque le hace sufrir, le fascinan sus contradicciones, su falta de códigos en el amor, la ambigüedad de su comportamiento... y, sobre todo, su capacidad para engañarle, para desesperarle, dándose y evadiéndose a la vez.

Lou es la mujer que le sitúa en el mismo espacio en que le situaba su madre; y, aunque de antemano la considera inalcanzable, le inspira los mismos sentimientos que ella: adoración, deseo de fusión, rabia y violencia, como manifestaciones de un deseo agresivo e incoherente; y además Lou despierta sus fantasías sexuales prohibidas y profundas, las que se forjaron en la infancia cuando surgió el deseo junto al dolor.

Y precisamente porque Lou le es familiar, le evoca de nuevo, sobre todo cuando le abandona y le engaña, a las mujeres maléficas que al mismo tiempo son enormemente fascinantes. Pero además la viste con muchas otras fantasías que recupera de sus recuerdos infantiles: la transforma a veces en sí mismo cuando era un niño y su madre reprimía su masturbación amenazándole con saña, o proyecta sobre ella toda clase de regresiones perversas o infantiles, recreándose en imágenes de sadismo anal, en locuras de flagelación, de sodomización, de empalamiento... y luego se humilla ante ella como se humillaba ante su madre, soportando todo, provocando el sufrimiento. Y además la adora, como adoraba a Angélique de Kostrowitzky, o la imagina un ángel, una diosa, una estrella llena de luz... Lou será como su madre, el objeto de amor de mayor valor, la mujer deseada, desesperadamente deseada y nunca alcanzada...porque Guillaume integra a esta mujer, que le parece única e irremplazable, en el contexto de su infancia, en las relaciones que vivió con su ambivalente madre.

Pero con ella el poeta se inspira, se exalta y se excita y vuelve a resucitar las imágenes malignas y terroríficas que le persiguen desde toda su vida. Su imaginación juega con Lou y la ve de todas las maneras que ya había imaginado a la mujer a lo largo de sus obras: débil y poderosa, pérfida y angélica, pura y obscena, cruel y dulce... Todo depende del estado de ánimo del poeta y según que ella se acerque o se aleje de él.

Cuando le atrapa el pánico, igual que en el momento en que escribió *La Tranchée*, vuelve fatalmente a las mujeres maléficas. Y si en aquel momento la mujer maléfica estaba sólo en su imaginación como un peligro que representaba la guerra en medio de las trincheras, cuando Lou le deja y llega solo y abandonado al frente de batalla, la mujer perversa y maligna es Lou. Y es Lou porque resucitan con ella las viejas angustias de abandono de su infancia. Entonces, como dice Freud:

"sa libido se change en angoisse dès le moment qu'elle ne peut atteindre à une satisfaction; et l'adulte, devenu névrosé par le fait d'une libido non satisfaite se comportera dans ses angoisses comme un enfant. Il commence à avoir peur dès qu'il est laissé seul, c'est-à-dire sans une personne sur l'amour de qui il croit pouvoir compter; et pour se débarrasser de ses angoisses, il aura recours aux mesures les plus puériles"¹

Entonces Guillaume volverá fatalmente a las imágenes amenazadoras de su infancia y aparecerán de nuevo en su imaginación las mujeres maléficas que tanto le torturaron durante su infancia y su adolescencia. Y le vemos perdido otra vez en los miedos que surgen de su inconsciente y entonces no puede controlar la angustia. La lógica y la razón desaparecen y ve a Lou como una réplica de la mujer que tenía en su imaginación cuando escribió *L'Enchanteur*. Se siente otra vez abandonado en un bosque imaginario oscuro y peligroso.

Y esta conexión primitiva con las antiguas obsesiones y con sus fantasías perversas y profundas, es lo que hace más interesante, mucho más que cualquier otra, la relación de Apollinaire con Lou. Cuando Annie Playden le deja escribe *La Chanson du Mal-Aimé*, en la

¹ *Trois essais sur la théorie de la sexualité*. Idées, Gallimard, 1962. Pág. 135.

que habla de “regrets des yeux de la putain” y de “femme belle comme une panthère”. Es cierto que en esta pantera hay mucho de mujer cruel y terrible, pero las alusiones serán mucho más intensas y evidentes cuando se refiere a Lou. Con Marie Laurencin, los versos que le inspira al dejarle son esencialmente melancólicos, como sucede con *Le Pont Mirabeau*, en el que la mujer pasa como pasa el agua bajo el puente. Sólo cuando Lou le deja resucitan desesperadas las viejas imágenes de angustia y de abandono y resucitan también, con el mismo vigor que en las obras imaginarias las mujeres maléficas. Y resucitan con tal fuerza por dos razones esenciales: porque Lou le es familiar, porque le evoca a su madre, y sobre todo porque al llegar al frente, aunque haga más de un mes que Lou se ha alejado de él, el pánico de la muerte le vuelve a inspirar imágenes malignas.

Entonces se siente amenazado, y además abandonado y engañado, por eso imagina a Lou como una mujer perversa y sin piedad, como eran la “dame du lac” o la enfermera polaca de *Les Onze Mille Verges*:

“Tu as l’air d’une de ces dames égyptiennes qui, toujours inassouvies, s’en allaient sur le bord de la mer pour y violer les cadavres des matelots jetés par les naufrages”; (Carta de 8 de avril de 1915).

Y cuando la ve maléfica la vuelve incluso a situar en el ambiente del bosque en el que ya había imaginado a la terrible “dame du lac” del *Enchanteur*. Y entonces le parece engañosa y cruel como era aquella:

“Il était une fois en Bohème un poète
Qui sanglotait d’amour puis chantait au soleil
Il était autrefois la comtesse alouette
Qui sut si bien mentir qu’il en perdit la tête
En perdit la chanson, en perdit le sommeil
.....
Ô cruelle alouette au cœur dur de vautour
Vous mentîtes encore au poète crédule.
J’écoute la forêt gémir au crépuscule.
La comtesse s’en fut et puis revint un jour
Poète, adore-moi, j’aime un autre amour”

Son las viejas imágenes en las que resucita los sufrimientos de Merlin y su desamor, y a las que se añaden las de la guerra, con el frío y la muerte:

“Il était une fois un poète en Bohème
Qui partit à la guerre on ne sait pas pourquoi
Voulez-vous être aimé, n’aimez pas, croyez-moi!
Il mourut en disant: “Ma comtesse, je t’aime”
Et j’écoute à travers le petit jour si froid
Les obus s’envoler comme l’amour lui-même”(10 de abril de 1915)

Son las imágenes obsesivas que volverán cada vez que Guillaume sufre. Sus cartas y sus poemas a Lou son ventanas abiertas sobre su inconsciente, o huidas; son los mismos lloros por la herida dolorosa que se vuelve a abrir cada vez que sufre de desamor o de abandono. Y en el caso de Lou, se superpone además la imagen de su madre. Y entonces se precipitan sobre él las mujeres siniestras que ya habíamos encontrado en tantos escritos, desde sus cuadernos de estudiante... También el 22 de abril de 1915 aparecen de nuevo en sus poemas Lilith y Proserpina que le hablan desde los infiernos y él se hace eco de su voz. Entonces incorpora la guerra a esos diálogos y también a Lou, para reiterarle su amor.

Y sólo un mes después ve a Lou diabólica y asesina:

“Ton esprit est sans égal, il est électrique et diabolique, il est capable de tuer ce qu’il atteint, il est précis et s’aiguise en pénétrant” (Carta de 31 de mayo 1915).

Pero ver a la amante diabólica y cruel es una fantasía bastante habitual en los hombres que han vivido su infancia maltratados por su madre o por la mujer que los ha criado, es una forma de reproducir el miedo, pero también la adoración y la excitación intensa que surgieron en aquellos momentos. Así dice Sacher-Masoch en *La Vénus à la fourrure* sobre la mujer que le inspira una gran pasión:

“Lorsque, brûlants et passionnés, nous nous abandonnons à une femme semblable, sa joie de vivre sereine nous semble démoniaque et cruelle, et nous voyons dans notre félicité un péché qu’il nous faut expier” (O.c. Pág. 136) .

Pero Sacher-Masoch dice de manera muy clara: “*nous semble démoniaque et cruelle*”, con lo que está diciendo que todo es fruto de la imaginación del hombre, y que, aunque al verla de esta manera vuelvan las imágenes de los viejos y terribles sufrimientos, en otros momentos es lo que ese hombre pide a la mujer para poder excitarse aún más, que sea perversa, que sea diabólica y cruel...algo que ya había puesto antes en boca de Wanda, la amante del protagonista de *La Vénus à la fourrure*, Séverin, que la desea apasionadamente:

“Vous avez fait de moi une créature diabolique” (O.c. Pág. 121)

También Apollinaire ve, y a veces quiere ver, diabólica a Lou a causa del poder que tiene sobre él, a causa de la pasión que le despierta y del dolor que le produce al abandonarle; así la vuelve a ver a finales de junio, aunque le haya prestado su casa, aunque esté haciendo todo por ella:

“Aurais-tu lu les onze mille? Je suis donc a tes yeux quelque moitié du diable dont tu serais l'autre moitié, ou du moins moi les 3/4 et toi 1/4. Le contraire serait peut-être plus vrai” (Carta de 25 junio 1915).

Pero en el momento de llegar al frente es cuando más se debate entre la excitación y la desesperación. Entonces, desorientado, la ve unas veces perversa como la enfermera polaca de *Les Onze Mille Verges*, otras la insulta, como ya veremos con detalle más adelante, o le pide que le cuente sus aventuras sexuales para excitarse; pero en otros momentos le parece una niña o un ángel lleno de dulzura. Y entonces, cuando sufre desesperadamente por su abandono, ve a Lou más contradictoria que nunca y todas las imágenes, las buenas y las malas, se superponen en total confusión:

“Ô Lou Démone-Enfant aux baisers de folie” (Carta de 6 de abril 1915); “Moi je pense à toi. J’y ai pensé toute la nuit en regardant les étoiles et j’ai donné ton nom à l’une d’elles...alors, je cause avec ce ptit Lou changé en étoile...Et puis au fond tu es pure, petite Démone-Ange-Enfant que j’adore, singulier mélange de *La-plus grande joie* et de *La-plus-triste vie*...tu me calmes, tu es douce, douce et moi je me sens doux et merveilleusement tendre...”. (Carta de 8 de abril de 1915).

pero tampoco estas contradicciones son nada nuevo, sino que las vemos con frecuencia en otros autores que tienen este tipo de fantasías. En *La Vénus à la fourrure* encontramos expresiones muy semejantes:

“Pose le pied sur ton esclave
Femme fabuleuse, douce et diabolique...” (O.c. Pág. 140)

Y Guillaume, en la carta de 7 de abril de 1915, ya había mandado a su amigo André Rouveyre, que como hemos visto conocía bien a Lou, un poema hablando de la crueldad de la amada:

"N'a un pinson dans la forêt
Il chante des choses si belles
Que cette voix, l'écouterait
La cruelle entre les cruelles
Gracieuse comme un furet"

Pero antes de que le dejara, cuando Lou le da esperanzas y al mismo tiempo le rechaza, sus propias fantasías y el ambiente de guerra la hacen ya verla ambivalente, peligrosa y contradictoria; así lo dice en el poema *C'est Lou qu'on la nommait* enviado también a André Rouveyre el 8 de febrero de 1915:

“Il est des loups de toute sorte
Je connais le plus inhumain
Mon cœur que le diable l'emporte
Et qu'il le dépose à sa porte
N'est plus qu'un jouet dans sa main
.....
Mais aujourd'hui les temps sont pires
Les loups sont tigres devenus
Et les soldats et les Empires
Les Césars devenus Vampires
Sont aussi cruels que Vénus”

Y en la carta de tres de febrero la compara con las mujeres fatales de la historia: con algunas que ya le obsesionaban desde *L'Enchanteur*, como Helena de Troya, y también con Salomé, que aparecerá constantemente en su obra como la representación del peligro de mutilación y de muerte que la mujer supone para el hombre...como también, al menos en su imaginación, lo

suponía su madre. Pero por otra parte, la ve piadosa y orgullosa como también veía a su madre...Lou parece en la imaginación de Guillaume una réplica de la extraña y confusa Angélica:

“Tu as la cruauté lascive de Salomé la danseuse, tu as la beauté fatale d’Hélène qui entraîne tous les hommes après toi, tu as les grands yeux égyptiens cerclés de noir de l’Égyptienne Cléopâtre. Tu as la grande bouche voluptueuse de la noire reine de Saba, tu es pieuse comme La Vallière parmi les Carmélites, tu es tacite comme la Maintenon, tu as été infidèle comme Thérésia Cabarrus qui devint Madame Tallien et mourut princesse de Chimay, tu es fidèle dans l’infidélité comme la Créole Joséphine. Tu as le bon sens de l’Épouse du Taciturne...

Y con todas estas imágenes que representa, Lou le excita tanto que al final termina la frase volviendo a la tensión que desde su infancia conducía siempre a los golpes, y vuelve a ella con una expresión que puede ser similar a las que de niño oyó en boca de su madre:

et tu as cet orgueil qu’il faut bien briser, que tu sais devoir être brisé, que tu aimes à sentir brisé sous les coups” (Carta de 3 de febrero de 1915).

Cuando llega al frente de batalla abandonado y asustado, y todas las imágenes de la maldad de Lou se precipitan, la amenaza de mutilación que Salomé representa se vuelve más precisa:

“Je vois ta démarche rythmée de Salomé plus capricieuse
Que celle de la ballerine qui fit couper la tête au Baptiste...” (Poema enviado a Lou el 28 de abril de 1915).

Lou es a sus ojos un demonio, una mujer perversa, la rosa atroz, como él la llama, por eso le excita más que ninguna. Pero, al mismo tiempo, es a la que más quiere, a la que más admira. Así, en otras ocasiones, sobre todo al principio de la relación, la llama los nombres más seductores: noble (“Amour Chéri, tu es pour moi le plus noble de la terre”. Carta de 2 de febrero 1915), diosa (“Chère divinité de mon cœur...Aujourd’hui j’ai reçu les oranges qui m’ont rappelé le jardin où tu vis ma déesse, ma fable, ma mythologie”. Carta de 23 de diciembre 1914), “oasis de paix”, “muse prestigieuse”, “jolie”, “gracieuse”, “fée exquise”... y la eleva y la contrapone a las mujeres subterráneas y maléficas, como contraponía a la Virgen. Entonces Lou es una estrella, un ideal puro no contaminado, una constelación: “ma constellation, mon étoile polaire,

mon guide...prie pour moi puisque tu es croyante” (Carta de 23 de diciembre de 1914), e incluso el tres de junio, cuando la relación con Madeleine está muy avanzada y Lou sólo tiene ojos para Toutou, sigue siendo para el poeta una estrella, la luz que ilumina su vida:

“Étoile Lou fais-moi monter vers toi
Prends-moi dans ta splendeur
Que je sois ébloui et presque épouventé
Que l’espace bleu se creuse à l’infini
Que l’horizon disparaisse
Que tous les astres grandissent
Et pour finir fais-moi pénétrer dans ton paradis
Que j’éprouve une sensation
De bien-être inouï
Que j’absorbe par toute ma chair, toute mon âme
Ta lumière exquise
Ô mon paradis” (*Lou, mon étoile.*)

Guillaume aspira a la elevación y a la pureza, a la alegría que le puede dar la poesía y la adoración sublime de una mujer benéfica; pero, fatalmente, la multiplicación excesiva de sus deseos y su profunda angustia le conducirán siempre a una ensoñación imaginativa que acaba en imágenes agresivas, sádicas o masoquistas, en placeres perversos. Porque, como dice Freud ¹ “ce qui a de plus élevé et ce qu’il y a de plus bas dans la sexualité montrent partout les plus intimes rapports (*du ciel jusqu’à l’enfer*)”. Así sucede con Apollinaire. Pero no será el único, ya que esta oscilación entre lo sublime y lo perverso es muy frecuente en sádicos y masoquistas. Gilles Deleuze dice también a propósito de Sacher-Masoch: “Masoch parle un langage où le...mystique, l’érotique...et le pervers se mêlent étroitement formant une nébuleuse pour les coups de fouet”. (*Présentation de Sacher-Masoch*. Les Editions de Minuit. Paris 1967. Pág. 8)

Guillaume quiere a Lou más que a ninguna otra mujer. Pero, sobre todo, cuando la ve maléfica la desea más que a ninguna otra. ***Y una de las razones por las que la desea tanto es porque tiene un amante***, igual que “la fille” que amaba Travailin, como Tristouse en *Le Poète assassiné* o como la pérfida Florence, la mujer de Katache, en *Les Onze Mille Verges*. Lou, como estas mujeres imaginarias, tiene un amante y eso le produce una tensión y una excitación

¹Trois essais sur la théorie de la sexualité. Gallimard, 1962. Pág. 49.

extraordinarias. Lou tiene la piel impregnada de aventuras que le excitan y que, solapadamente animada por el poeta, exhibe. Por eso, las relaciones con ella son intensísimas: Guillaume deja de lado cualquier otro interés y mientras ella mantiene viva la pasión se olvida de todo, incluso de sus poemas ("Pense toujours à toi, t'adore au point de ne plus voir d'autre, de ne plus penser même aux poèmes pour le moment..."), de su deseo ardiente de enrolarse y de cualquier otra cosa.. Dada su personalidad, es la mujer que se presta, mejor que cualquier otra, a ser objeto de los fantasmas que el poeta proyecta sobre ella. *Porque, en definitiva, lo que importa no es tanto cómo es Lou, sino su capacidad para ser objeto de la recomposición del poeta; lo que cuenta es cómo la ve, cómo le excita y cómo le inspira para poder incorporarla a su imaginación poética. Y, sobre todo, para poder escapar a través de ella a sus tendencias depresivas y descendentes y conseguir pulsiones de vida.*

Y esto es lo que cuenta. No cómo era realmente Lou, que no tenía nada de excepcional ni de sublime, y que, aunque inconsistente y aventurera, no era tan perversa como la veía Guillaume, sino que amó a su compañero Toutou y vivió con él hasta su muerte... lo que importa es cómo la rehace el poeta, cómo la reconstruye con sus propios fantasmas para poder alienarse durante la guerra. Y Lou, con unas vivencias infantiles similares a las suyas, (aunque sin duda sin los profundos complejos de castración y de culpabilidad que tenía el poeta y sin su enfurecida violencia), con su prestigio de persona noble vinculada a la historia de Francia, a lo que el poeta da una importancia desmesurada para poderse justificar como adorador, con sus caprichos, con su inmadurez y con sus infidelidades, era la mujer ideal para enloquecerle.

Pero, **¿cómo era realmente Lou?** Muchos son los testimonios que nos dan una imagen más real que la nos ofrece Apollinaire. En todo caso parece indudable, como ya he dicho, que el poeta la conoció fumando opio. Michel Décaudin, en el prólogo de las cartas a Lou, dice:

"C'est chez Borie, sans doute au cours d'une séance de fumerie, qu'un jour de la fin de septembre il est le voisin de la comtesse Louise de Coligny-Chatillon"

También Guillaume hace alusión a este hecho en su primera carta a Lou de 28 de septiembre de 1914, en el que la llama “ma voisine d’hier soir”; y, como hemos visto, en uno de los primeros caligramas que le dedica da a un poema la forma de pipa de opio; en él dice:

“Et puis voici l’engin avec quoi pêcheur je capture l’immense monstre de ton désir
qu’un art étrange abîme au sein des nuits” (Carta de 8 de octubre de 1915)

En cuanto a la filiación de Lou, Michel Décaudin nos cuenta:

“Elle a alors trente-trois ans. Geneviève-Marguerite-Marie-Louise de Pillot de Coligny-Châtillon - c’est ainsi que la nomment les registres de l’état civil- était née à Vesoul le 30 juillet 1881. Elle descendait en ligne directe de l’amiral de Coligny, selon une filiation qui, à trois reprises, s’était faite par les femmes. A la fin du XVIIe. siècle, en effet, Anne, arrière-petite-fille de l’amiral, épousa le comte Georges de Wurtemberg, assurant par ce mariage la continuité de la souche. Au siècle suivant, la petite-fille d’Anne, Léopoldine-Eberhardine, épousa le comte Charles-Léopold de Sandersle-ben et lui apporta le titre de comte et marquis de Coligny. Enfin, des deux filles issues de cette union, la cadette épousa le comte de Faucigny-Lucinge, l’aînée, Thomas de Pillot, les deux branches conservant les titres de comte de Coligny et de comte du Saint Empire romain germanique. A la cinquième génération des Pillot de Coligny, Gonzague, né en 1854, quatrième fils de Louis, épousa une demoiselle d’Amédor de Mollans, issue d’une famille de bourgeois de Vesoul anoblíe au XVI siècle. Louise - Lou - de Coligny fut leur unique enfant” (Prefacio de las cartas a Lou. Pág. III).

Pero estos orígenes tan importantes, que impresionaron tanto a Guillaume, no añadieron madurez a Lou, que era tan insegura como el propio poeta, aunque en muchas ocasiones él la viera como una diosa. André Rouveyre la describe de la manera siguiente:

“...Je connus Lou vers 1910 ou 12. Elle était toute jeune alors, spirituelle, déagée, frivole, impétueuse, puérile, sensible, insaisissable, énervée, un peu éperdue en quelque sorte; à peine arrivée, déjà partie, à peine partie, déjà revenue et repartie, paraissant ainsi, tant aux après-midi, aux soirées, aux fêtes et aux cérémonies aristocratiques, sous des aspects riants et craintifs, osés et retenus, que la nuit, s’exténuant aux lumières, aux fêtes jusqu’à l’aube, avec sa petite cour de familiers. Elle semblait ignorer jusqu’à l’ombre de la modération et de la discipline de soi les plus minces; riant de tout, se moquant naïvement de tout et ne donnant de la révérence, à l’âge et aux titres, qu’avec un respect exact, mais point excessif...Elle avait trop souffert d’être contrariée...Ainsi était-elle à la fois “énervante” et très touchante, égarée, sans boussole, à des regards sensibles. Instinctivement elle en jouait, de cet appau-là pour un cœur d’homme...elle avait déterminé des passions très vives, et dont elle se moquait bien. Et le jeu lui avait plu.” (O.c. Pág. 115)

El interminable juego de la seducción que también fascinaba a Guillaume. Pero si Lou buscaba y coleccionaba adoradores y se perdía en falsos sueños era por la misma razón que Apollinaire: intentaba evadirse en la sexualidad y en las fantasías para compensar su sentimiento de abandono, de miedo y de desamor. Así la ve Rouveyre:

"Enivrée ou effrayée d'un rien autant que de beaucoup, remuée sans cesse par les illusions, les espoirs, les aspirations, les attentes instantes...ses regards étaient chargés de crainte, de suspicion et de détours impulsifs... Dans son appétit insatiable de jouissance, elle prenait à la légère, pour le bonheur sa constance à ne suivre que ses caprices" (*Apollinaire*. Paris, Gallimard, 1945. Págs. 115-121)

Guillaume nunca hubiera podido encontrar otra mujer tan similar a él como Lou, con sus miedos, con sus dolorosos recuerdos infantiles, e incluso con esa aparente "jouissance" que, como en el caso del poeta, sólo escondía una angustia y un desamparo profundos, que, afortunadamente para ella, pudo aliviar gracias a la fidelidad y al amor de Toutou.

M. Boisson, en su artículo *En marge des lettres à Lou*, ya citado, recoge las impresiones de la prima de Lou, Mme. de Pierrefeu, en cuya casa de Niza, "Le Baratier", Lou se alojaba:

"La comtesse Robert de Montigny demanda à sa fille, Mme. de Pierrefeu, de recevoir Lou... Les palaces niçois furent transformés en hôpitaux pour les blessés dans les premiers mois de la guerre. L'hôtel Ruhl, sur la promenade des Anglais, fut utilisé comme hôpital auxiliaire de septembre 1914 à septembre 1915. Mme. de Pierrefeu, comme beaucoup de femmes du monde voulut se rendre utile et y travailla comme infirmière bénévole. Louise de Coligny y travailla aussi, mais, selon sa cousine, s'en laissa vite; le dévouement n'était pas son genre; elle y resta un mois et demi, deux mois au plus....

De sa cousine Mme. de Montigny nous a tracé un portrait peu indulgent, que pourraient confirmer, à vrai dire, et les photographies, les *Lettres à Lou* et les souvenirs de Rouveyre. Mme. de Coligny n'était pas vraiment belle. Elle était grande, dépourvue de grâce, peu féminine d'allure; pas de poitrine, mais des hanches; pas jolie de visage, les traits anguleux. Avec sa chevelure flamboyante et sa façon voyante de s'habiller, elle attirait l'attention, on la remarquait; elle plaisait aux hommes, son regard les provoquait et ils savaient tout de suite à quoi s'en tenir; elle était "directe". Les hommes ne l'intéressaient que pour ce genre de sport. Du moins n'était-elle pas vénale; ni l'argent ni l'ambition n'intervenaient dans ses choix, qui étaient rapides. Elle était très superficielle; sa conversation ne portait que sur le quotidien, le matériel; aucun échange d'un ordre plus élevé n'était possible avec elle. Elle n'avait aucune vie intérieure."

Evidentemente, la belleza o la fealdad de Lou, o incluso su falta de cultura o de vida interior, no tenían nada que ver con la atracción desmesurada que Apollinaire sentía por ella. Lo que le atraía, como ya he dicho, era su personalidad inmadura y voluble y algo impreciso que, por alguna razón inconsciente, le parecía extrañamente familiar. Lou, es indudable, le recordaba a su madre, y, ya lo hemos visto, hacía volver a su imaginación a las mujeres malignas que poblaban desde su infancia sus fantasías. De alguna forma la veía amenazadora e incluso, como la llama tantas veces, cruel. Pero, ¿podía Lou inspirarle tanto miedo como a veces parece expresar Guillaume?. Rouveyre dice a este respecto:

"Lorsqu'il avait compris qu'il allait aimer Lou, Apollinaire s'était senti en face d'une menace de destruction...peur devant cette femme, jeune, nouvelle, au blason historique, à la fois menaçante et touchante par sa manifeste et avouée infixabilité et par son inconséquence; fraîche, exquise, à la sensibilité dérivée, énigmatique, aux façons franchement délibérées, mais femme aussi, à la vérité, intouchable, inaliénable, jouant à la fois du caprice, de la provocation, de la dérobade, et cela quasi simultanément. Apollinaire subodorait le jeune fauve. Il comprit que la poursuite en serait sévère et la capture difficile" (O.c. Págs. 124-125)

De acuerdo con la descripción que hace de Lou, no parece que Rouveyre vea ninguna justificación para que esta mujer "jeune, fraîche, exquise, énigmatique, provocante..." inspire miedo a los hombres; si acaso, con sus caprichos, coquetería y juegos podía desorientarles e incluso hacerles sufrir seduciéndolos y luego abandonándolos, como hizo con Guillaume. Su inconstancia, sin duda, era debida a su inestabilidad interior, a su inseguridad, y al deseo desorbitado de ser admirada y querida por muchos hombres para compensar la falta de amor de su madre. Pero, según nos dice en este párrafo, es indudable que Rouveyre percibió el sentimiento de miedo y la amenaza de destrucción que provocaba en Apollinaire, un miedo que tenía su origen mucho más en los propios miedos del poeta a las mujeres que en la caprichosa y seductora Lou.

Pero volvamos al testimonio de Mémée, la prima de Lou, que es también muy interesante porque nos ilustra claramente sobre ciertos aspectos de la personalidad de esta mujer que enloqueció a Guillaume, y también sobre cómo ella misma veía al poeta:

“La seule chose “bien” qu’elle ait eue dans sa vie, c’est son attachement pour celui qu’elle appelait, à cause de sa fidélité, Toutou. Il savait tout ce qu’elle faisait et l’acceptait telle qu’elle était. Lou n’a jamais fait à sa cousine de confidences d’un ordre intime sur Toutou, alors qu’elle lui parlait très librement de tous les autres, et ne lui a jamais montré les lettres de celui-ci... Lou sans s’intéresser aux poèmes d’Apollinaire, était flattée d’être courtisée par un poète. Lui plaisait-il physiquement? Au début, non, sans doute, autrement elle ne l’aurait fait attendre si longtemps. Mme. de Montigny pense qu’elle s’est donné à lui avant Nîmes; elle ne couchait alors avec personne d’autre, Apollinaire non plus, et ni l’un ni l’autre ne se serait contenté d’un amour platonique... Non seulement Lou, selon sa cousine, n’a jamais aimé Apollinaire, mais elle n’a jamais eu l’illusion de l’aimer. Toute illusion est venue du poète. Au bout de peu de temps, elle en avait assez de lui; elle a été ravie quand il est partie pour le front...quant à lui, toujours selon Mme. de Montigny, il se “montait le cou”, il se forçait; il avait besoin d’elle pour l’inspirer; il l’aimait parce qu’elle l’inspirait... Il n’était pas séduisant physiquement, du moins pour elle; pas beau, pas distingué, “un gros plouc”. Elle ne se souvient pas de l’avoir comparé à Polin, le comique “tourlourou” de l’époque (ce qui avait vexé Apollinaire; lettre de 27 déc. 14), “c’est bien possible”, nous a-t-elle dit. Il était sympathique, un “brave type”, un “bon type”; il était simple, gentil, pas poseur, pas prétentieux. Il n’y avait rien de mesquin chez lui. Il avait de la “présence”, une “aura” dès qu’il paraissait quelque part. Très cultivé, il savait beaucoup de choses et savait les expliquer en remontant aux causes; avec lui tout devenait clair...” (M. Boisson, art. citado).

Como ya he dicho, no creo que a Apollinaire sólo le interesara Lou porque representaba para él una fuente de inspiración, como dice Mme. de Montigny, sino porque penetró profundamente en su vida y en sus fantasías más misteriosas e inconscientes, como veremos progresivamente a medida que avance el estudio de las cartas. Más preciso hubiera sido decir que le interesaba porque le exaltaba, porque le excitaba, aunque también, sin duda, le inspiraba. Pero quizá ésta era la idea que la prima de Lou tenía en la cabeza...

Según el testimonio de Rouveyre, Lou era pueril y, además, lo hemos visto, le faltaba desde niña el amor de su madre. Por eso buscaba desesperadamente un sustituto. Y lo encontró en Toutou que la consentía todo, que la aceptaba como era, según dice la condesa de Montigny. Lou quería ser una niña y así se comportaba con los hombres. Ya veremos cómo consiguió también que Guillaume, con una actitud muy masoquista, actuara con ella como una madre devota: le daba dinero, la consolaba, le dejaba su piso para que hiciera en él toda clase de locuras, se ocupaba de colocar a sus perros en casa de su madre... ella sólo quería ser despreocupada y caprichosa y olvidar en los brazos amorosos de un hombre los problemas afectivos y económicos que tenía con su familia. Pero, sobre todo, como una niña, quería ser el

único centro de atención; por eso, ninguno de los dos, ni ella ni Apollinaire, hacen alusión en las cartas al bebé de Mémée, con el que Lou vivía. Guillaume y ella en el fondo eran similares: dos seres inmaduros, desorientados y angustiados a la búsqueda desesperada del amor. Guillaume, además, añadía a todo esto sus profundos y terroríficos fantasmas, su excesiva angustia y sus complejos de culpabilidad y de castración. Lou tuvo más suerte: no tuvo que ir a la guerra y además encontró en el amor de Toutou tanta seguridad que conservó el gusto de vivir hasta los 82 años.

Dadas las características de su personalidad, a las que se añadían las que Guillaume imaginaba, Lou era la mujer que podía exaltarle mejor que cualquier otra para poder soportar la angustia que le producía el ambiente de guerra. Desde su punto de vista, y aunque al mismo tiempo le inspirara miedo, sólo ella podía convertir el dolor en vida. Así lo dice el 24 de enero en el poema *Guirlande de Lou*, que termina de la manera siguiente :

“Ta voix, ta voix fleurit comme les tubéreuses
Elle enivre la vie ô voix ô voix chérie
Ordonne ordonne au temps de passer bien plus vite
Le bouquet de ton corps est le bonheur du temps
Et les fleurs de l’espoir enguirlandent tes tempes
Les douleurs en passant près de toi se métamorphosent
- Écroulent de flammes, morts frileuses, hématidroses
En une gerbe où fleurit la Merveilleuse Rose ”

Apollinaire vive la primera parte de la correspondencia en la exaltación y en la locura. Los poemas de amor alternan con expresiones de desmesurada violencia y de sadismo, como algunas que ya hemos visto en el capítulo anterior. Y, al mismo tiempo, escribe pensando en su público, para el que el poeta se reserva, para el que intenta conservar una imagen de integridad y de equilibrio, artículos o poemas patrióticos en los que se muestra en total paz y serenidad respecto a la guerra. Así ocurre con el artículo titulado *Les intellectuels au feu. Les poètes soldats*, que apareció el 13 de enero de 1914 en “ Le petit Niçois ” y en el que el autor, el periodista Aurel, recoge algunas declaraciones del poeta que ya hemos visto anteriormente:

“En d’autres cas, la nature sensible de l’artiste le gênant, il doit s’armer contre la compassion pour se durcir comme soldat. Il travaille donc. Et voici un aspect du calme que répand sur le cœur d’Apollinaire, né Polonais, engagé volontaire et poète

français. Il n'a pas encore vu le feu, et sur l'artiste impressionnable, la labeur de préparation "dès la caserne" a mis comme une paix régulatrice. Déjà semblerait-il agir, la guerre nous débarrasse de son spectre, les récits tragiques des carnages n'agitent plus. "Il n'y a plus que nos chevaux et nos canons, le travail remplit tout" dit le poète. Et rien, pas même le danger de la mort, ne pourrait nous détourner de notre devoir. Je ne crois pas qu'il soit difficile, ou pénible, de mourir dans des conditions merveilleuses où nous met la discipline"

Un aspecto que Guillaume ofrecía a su público y que resultaba tan convincente que hizo decir incluso a Rouveyre, que en otras ocasiones habla de su profundo desequilibrio, algo semejante:

"Ici, au feu, c'est sa qualité d'homme de grande raison avec son recours à l'instinct et au bon sens qui devaient le plus de lui être en œuvre devant les fortes réalités. Les femmes, évidemment, c'est une bonne chose, et nous serions mal venus à ne pas le reconnaître. Mais, enfin, est-ce que cela vaut qu'on s'y abandonne, qu'on s'y laisse affoler sans mesure? Quand un passage se présente, où de nos ressources autrement viriles que celles que nous consacrons à l'amour nous sont requises, un homme à la tête saine trouve-t-il à balancer bien longtemps son adhésion?...Comment ne pas reléguer pour un temps les agitations du sentiment et du sexe? (O.c. Pág. 227)

Pero es indudable que a pesar de lo que diga el periodista Aurel y su buen amigo Rouveyre, que pretende defender y honrar a su héroe, Apollinaire se abandonó y se enloqueció con la pasión que le inspiraba Lou, y después con la sexualidad que tuvo como objeto a Madeleine. Y no sólo eso, sino que por mucho que su amigo haga alusión a "sa grande raison et son bon sens" vivió con Lou una pasión violenta, intensísima y viciosa, y con Madeleine una relación de dominación y de sexualidad que le situaron en otro conflicto y le permitieron ver con distancia, e incluso con entusiasmo y ardor patriótico, la tragedia de la guerra.

Pero, ya lo hemos visto, sus amigos y sus críticos no querían ver en Apollinaire los fantasmas sádicos y masoquistas que llenaban su imaginación; su héroe no podía ser un escritor obsesionado por ese tipo de fantasías obsesivas y perversas, ni podían verle enloquecido con las pasiones que suscitaron en él las mujeres durante la guerra, sobre todo Lou, sino que veían en él un hombre de razón, sereno y tranquilo que observaba con madurez los acontecimientos de la guerra.

Pero es indudable que uno de los aspectos esenciales del acto “imaginante” en Apollinaire es deshacerse de los miedos, de los conflictos reales, mediante la creación de otras tensiones y otros conflictos que forman nuevas imágenes. Y la imagen de conversión será tanto más violenta e incluso pervertida, en la medida en que la original, de la que pretende preservarse y alejarse, le suscita terror.

Pero lo que es interesante es observar cómo oculta estas imágenes de desviación. Le gusta presentarse a su público noble, impecable, e incluso superior a las circunstancias, cuando media Europa tiembla de pánico y lo confiesa. El, sin embargo, pretende que sabe sublimar el miedo a la guerra con el entusiasmo, con la esperanza patriótica de la victoria o con su tranquilidad interna, como dice su amigo Rouveyre, que se hace eco de sus declaraciones:

“Tant il aimait le neuf qu’il fut exalté, ébloui, ému aussi profondément à ces conditions d’enfer. Là, ce ne pouvait être que son paradis, tant il avait le cœur et l’esprit bien placés, riches, prêts à tout accueillir et saisir, de ce qui était pour les provoquer à tous leurs régimes.

Sa vie jusque-là ne lui apparaissait plus que comme une préparation, puis un progressif dépouillement et pour arriver à cette grave apothéose: La tranchée, la mitraille, les tonnerres, et là-dedans l’héroïsme où son corps et tout de lui jeune et fort ne demandait que de se consacrer, de se rompre, selon ce calme intérieur qui lui était propre et lui avait permis et lui permettait d’affronter tout - et le pire - sans jamais trembler ni broncher.” (O.c. 234)

Guillaume no confesará jamás públicamente su terror; sino que elige complicadas vías de sustitución que oculta cuidadosamente.

Y cuando en la realidad profunda de su mundo interior vive una situación violenta y pasional procura cuidadosamente que no trascienda al público. Cuando publica los escritos eróticos “sous le manteau”, no firma con su nombre completo y, como ya he dicho, transmite tan bien el mensaje de su propósito que la mayoría de los críticos los han simplemente ignorado, o bien han considerado que la única razón de la publicación era la razón económica.

Con Lou, aunque insiste en que lea sus libros eróticos (que tiene camuflados) mientras vive en su piso del Boulevard Saint-Germain, no deja de recomendarle el más absoluto silencio respecto

a ellos. Tiene horror de que su afición trascienda al público, especialmente a sus lectores, a su público:

“Pour les bouquins te l’expliquerai demain, mais je veux que tu ne les montres à PERSONNE...(Carta de 17 de mayo de 1915)

Pero su obsesión por las perversiones sexuales y el deseo de compartirlas con Lou son más fuertes que su vergüenza, por eso sólo unos días más tarde vuelve a insistir, (¡y por supuesto no por razones económicas!), en que Lou lea su libro más pornográfico, el que, como ya he dicho, le valió en su momento la condena enérgica y despiadada de algunos críticos, aunque, naturalmente, le ruega que no se lo enseñe a nadie y que ni siquiera hable de él. El poeta piensa que sus lectores han olvidado ya aquellas críticas y que le han perdonado sus libros como una locura de juventud, por eso tiene miedo a que sus vicios vuelvan a trascender. De este modo, para que Lou capte bien el mensaje, escribe “personne” una vez con mayúscula y otra con letra bastardilla:

“Tâche de trouver *Les Onze Mille Verges* dans la bibliothèque vitrée - je crois dans le rayon du haut et tout à fait à droite ou à gauche, un petit livre recouvert d’une couverture factice. Mais ne parle de cela à *personne*, sans quoi tu me ferais beaucoup de tort.” (Carta de 21 de mayo de 1915)

Tanto con Lou, como más tarde con Madeleine, son innumerables las ocasiones en las que le dice que no enseñen a nadie sus cartas, ya que sin duda no quería que llegaran a oídos de sus lectores sus extrañas fantasías. Así, desde los primeros momentos, desde el 30 de enero, escribe a Lou:

“Tu sais je veux que tu gardes mes lettres, mais veux pas que tu les montres à qui ce soit”

Entre otras cosas, porque ya suponía que se las estaba enseñando a Mémée, su prima, que por cierto no las apreciaba en absoluto. Así lo cuenta también en sus declaraciones a Madeleine Boisson:

“J’ai eu la primeur des *Lettres à Lou*”, nous a dit Mme. de Montigny dès notre première entrevue, en ajoutant qu’elle n’appréciait beaucoup ce genre de lettres d’amour, très érotiques, pour ne pas dire pornographiques ” (Artículo citado, pág. 60).

E incluso a partir del 27 de febrero, cuando ya habían terminado su relación de amantes vuelve a insistir en sus recomendaciones:

“Je t’en prie d’autre part, si tu aimes que je t’écrive, et si tu veux que je t’écrive librement, sans contrainte, ne montre pas mes lettres, sauf a Toutou. Sans cela je ne me sens plus libre et tu me gênerais beaucoup en me choquant profondément...” (Carta de 30 de marzo de 1915)

Y más adelante, el 9 de abril:

“Je te prie Lou, de ne montrer mes lettres à personne, je serais très gêné. Et je crois que je t’aimerais beaucoup moins si tu répandais le secret de mon amour”

El 11 de abril expresa aún más claramente su horror por desvelar al público sus sentimientos profundos:

“Quatre mois de service et se rendre déjà utile même dans un poste subalterne mais dangereux et de confiance, ça a de quoi donner une belle idée de soi-même à un poète dont le métier ressemble en somme assez à celui des putains, puisque comme celles-ci nous prostituons nos sentiments au public”

aunque ya lo sabíamos, ya que previamente había dado la prueba escondiendo con palabras e imágenes misteriosas sus sentimientos íntimos en *Alcools*.

El secreto de su amor, los secretos de sus miedos y de su violencia, los secretos de su sexualidad pervertida... no, Apollinaire nunca deseó ni por un momento que Lou diera a conocer estas cartas. Las escribió porque respondían a las fantasías de su yo profundo, a sus obsesiones, como escribió sus libros eróticos.

Incluso el 24 de abril, cuando ya había escrito por primera vez a Madeleine, vuelve a insistir con Lou en que guarde silencio, porque indudablemente, no se fía de ella:

“Je t'en prie, Lou, ne montre pas mes lettres, en aucun cas, si tu veux que je t'écrive comme je fais, sans me gêner et comme à quelqu'un dont j'estime l'âme très proche de la mienne”

Apollinaire, al escribir este tipo de cartas o los libros eróticos, entra en otro universo que es paralelo al real y que quiere que permanezca oculto. Un universo que, como ya he señalado, es tributario de las pulsiones que generan las circunstancias en las que vive, y sobre todo las que vivió en el pasado. El mundo real, especialmente el de los momentos trágicos, cuando surgieron las fijaciones, sirve de matriz a la imagen que formará otro submundo que crea en función del primero. Así, cuando la violencia le angustia, vuelve a recrear las formas de violencia en las que vivió su adolescencia y su infancia, proyectándolas sobre una mujer, normalmente en forma de violencia sexual, o, incluso, en un tremendo masoquismo, sobre sí mismo. Y así surgen toda una serie de tendencias confusas, entremezcladas y, con frecuencia contradictorias, que Apollinaire quiere vivir como si se tratase de un conjunto de significaciones articuladas y lógicas, pero que resultan completamente irracionales a los ojos del lector no prevenido.

La cuestión está demasiado clara para que podamos confundirnos. *Las perversiones sexuales o de violencia que aparecían en sus libros eróticos vuelven de nuevo en la correspondencia con Lou.* Con Lou, que como él mismo dice tiene tanto en común con él, comenta sus libros más osados, los pasajes más truculentos, y, sin embargo, no deja constantemente de insistir en que no muestre a nadie sus cartas. En mi opinión no tiene ningún sentido decir que escribió aquellos libros por razones económicas, puesto que encontramos fantasías muy semejantes en las cartas a Lou, que nunca escribió para obtener dinero y que pretendió que se mantuviesen ocultas. La razón de aquellos libros eróticos, como la de las cartas a Lou, son sus fantasmas sexuales profundos, que, de alguna manera, tarde o temprano, tenían que aparecer.

Cuando comienza la guerra Lou será el catalizador perfecto para volver a suscitar en el poeta las secuelas que le dejó el delirio familiar que, sin saberlo, aún arrastra consigo y que le llevan a recrear en ella, como si fuera una decisión propia, todas las viejas imágenes de violencia, de

sexualidad sin inhibiciones, de dominación y de sumisión que desembocarán en ciertas formas de exaltación que rayan con la locura.

En los siguientes apartados iremos viendo todas estas fantasías y manifestaciones con detalle, pero valga decir ahora que cuando el poeta se siente en una situación conflictiva y angustiosa, como ocurre en el momento de la guerra, suele generar siempre los mismos síntomas, que se convierten en modos habituales de reacción y que se repiten a lo largo de su vida. Y entre estos síntomas, uno de los más característicos es el de concebir un deseo ardiente por una mujer, que inevitablemente irá acompañado de violencia y de una desesperada necesidad de dominación, la misma que tenía su madre, y que tarde o temprano desembocará en masoquismo; y, cuando las circunstancias lo permiten y la mujer se presta, como sucede con Lou, aparecerá también una pulsión irresistible hacia las regresiones pregenitales y hacia las perversiones que están latentes en él y que ya hemos visto en otros momentos en sus obras imaginarias. Dada la personalidad de Lou, y dada la manera en que él la transforma en su imaginación, todos estos síntomas tenían que aparecer en las cartas, sobre todo en la primera parte de la correspondencia, cuando piensa que Lou le pertenece, cuando ella se presta a su juego. Más tarde, poco a poco, a medida que Lou se aleja, estos síntomas se atenúan y se transforman en otros distintos y, cuando desengañado por la indiferencia de Lou busca una mujer de recambio, Madeleine, lentamente desaparecen.

Pero ya veremos como se van generando todos estos síntomas que alcanzan su apogeo en la primera parte de las cartas. De cualquier forma, antes de estudiarlas con detalle es necesario volver a uno de los rasgos más característicos de la personalidad de Apollinaire, a su violencia, en la medida en que va a condicionar sus comportamientos y las fantasías que aparecen en la correspondencia.

El mal de la violencia

Ya lo hemos visto: en cuanto Apollinaire se enamora se sitúa de nuevo en la atmósfera en donde surgió el deseo, es decir, en la violencia, en la tensión y en la dominación. Entonces adopta el único modelo que conoce, el de su madre, y repite la conducta de ésta. Para Apollinaire amar significa que alguien debe dominar, violentar y descargar sobre el otro la furia contenida... porque esa fue la tortura a la que le sometió su madre en nombre del amor y del supuesto interés que tenía por él:

“Maman m’adore comme je l’adore”

y llega un momento en que realmente cree que eso es amor; por eso, como un acto reflejo, lo repite en cuanto llega el deseo. Amor para el poeta es volver a los momentos de conflicto y de dolor cuando se forjaron sus fijaciones sadomasoquistas y su sexualidad. Pero, en un paralelismo que le parece absolutamente coherente y lógico, al lado de su violencia hacia Lou estará la adoración y habrá momentos de ascenso amoroso, de misticismo, de deseos de fusión y de espiritualidad. Así alterna los momentos románticos con el furor, como ya hemos visto en las peores escenas de *Les Onze Mille Verges*. También los aztecas tras los más cruentos sacrificios humanos adornaban sus cabellos con lirios perfumados como símbolo de delicadeza... Pero en el caso de Apollinaire todo parece estar predeterminado, como si fuera un juguete en manos de sus pulsiones anteriores. Y de cualquier forma, no sabe vivir una relación amorosa sin violencia.

La violencia surge en Apollinaire en un nivel inconsciente. Conscientemente, sobre todo con sus amigos, es un compañero lleno de entusiasmo y de lealtad. La violencia en Guillaume es una pulsión instintiva conectada esencialmente con el deseo y con la sexualidad, porque allí surgió, en el encuentro profundo con una mujer excitante que le humilló, que le insultó y que, sin duda, le azotó. Ahí, en esa fusión del deseo, del amor y del dolor se forjó la sexualidad y la violencia del poeta.

La violencia, como una droga, es excitante y después destructora, como la “fumerie” y la “cocaïnerie”. Pero Guillaume se siente vivo y exaltado en la violencia, aunque le aterrorice y al final lo destruya. Por eso la guerra, la máxima violencia, le inspira miedo, mucho miedo, como confiesa a Madeleine en algunos poemas y cartas, pero al mismo tiempo le excita, le aliena y le hace desear aún mayor excitación. Y también en la violencia está el origen de su sadismo y de su masoquismo, es decir violencia contra otros o violencia contra sí mismo.

Apollinaire no puede imaginar el amor ni la vida sin una tensión permanente, y cuando la tensión no existe él la provoca y se obstina por repetir lo vivido, por no alejarse de lo que ya conoce. Sólo así el amor le dará la máxima excitación, la vieja excitación con la que llega al paroxismo y que le parece la única válida. Y piensa también que sólo así obtendrá la exaltación necesaria para inspirarse. Vive, o intenta vivir permanentemente en el momento álgido de una fiesta imaginaria (“Ouvrez les écluses que je me précipite”), porque lo que le importa es conseguir el ardor y la intensidad, aunque el precio sea la destrucción del que desea de tal manera. Y así emprende el camino hacia la muerte pretendiendo alcanzar una exuberancia en la vida. Pero Apollinaire piensa que eso es lo propio de un poeta, vivir el amor con exaltación y con una extraña generosidad: una de las partes renuncia a sí mismo y se somete al otro en una elección voluntaria.

La violencia, ya lo hemos visto a lo largo de este estudio, ocupa un lugar esencial en la vida y en la imaginación del poeta. Le atormenta y le obsesiona. Hasta el punto de que en muchos de sus relatos sólo escribe para encontrar víctimas que puedan exorcizarla, que puedan alejarla de él. Pero la violencia es el tema que más le seduce por la intensidad dramática que provoca y por su patetismo personal. Nada le separa de sus personajes; lo único que hace es repetir interminablemente lo vivido y reconocerse en cada situación de conflicto y de tensión: se proyecta en ella, se objetiviza o se aliena desbordando todos sus fantasmas.

La violencia en Apollinaire surge como un caballo desbocado con toda la carga de la furia acumulada en el pasado. Pero para que la violencia alcance su apogeo es necesario que se vuelvan a dar las condiciones en las que se formó:

a) De entrada, la presencia de una persona débil, como ya hemos visto en *L'Hérésiarque et Cie* :

“Les jours suivants les journaux se trouvèrent remplis par les récits de crimes sensationnels commis sur des femmes...des enfants, des vieillards furent aussi égorgés. On remarquera qu'il ne s'agissa que d'êtres faibles”. (O. compl. Vol. I, Pág. 105).

En todos sus escritos las víctimas de la violencia son seres débiles. Así lo vemos constantemente en *Les Onze Mille Verges*, en donde son violados, sodomizados, perforados, torturados o asesinados niños, prisioneros de guerra, criadas, y mujeres. Seres débiles, sin consideración de edad o de sexo, a los que hace temblar de miedo; y así, con ese miedo, recrea con una precisión sorprendente la tensión sexual que se producía cuando era niño, cuando era débil y temblaba ante algo desconocido y terrorífico, ante un peligro incierto que su cuerpo, y quizá más particularmente sus órganos genitales, iban a sufrir.

Pero ésta es la tónica general de todos los sádicos, ensañarse únicamente en los que ven débiles, ya que los fuertes, igual que a Apollinaire, les inspiran miedo, el mismo que les produjo la persona que los atormentó de niños. Por eso, volviendo a Sacher-Masoch, el masoquista por excelencia, es curioso observar cómo el protagonista de *La Vénus à la fourrure*, Séverin, se humilla como un perro ante la poderosa y rica Wanda, que le inspira un miedo terrible, pero con la que se excita cuando le maltrata, y, sin embargo, le parece la cosa más natural azotar a las pobres campesinas:

“Alors, et la morale de l'histoire? dis-je à Séverin”
J'étais un âne!...Si seulement je l'avais fouettée!...
Peut-être avec tes paysannes...
Oh, elles, elles y sont habituées...” (O.c. Pág. 247)

También en la imaginación de Apollinaire sólo era posible ensañarse con los más desgraciados. Uno de los momentos más impresionantes de *Les Onze Mille Verges*, en el que la violencia y la furia contra las mujeres y los seres indefensos parecen alcanzar el zenit, es cuando Mony, el protagonista, viola a una niña de pecho y a su madre, una mujer muda, y fuerza al padre de la niña a violarla también... Ahí el poeta pierde una vez más el control, y quizá una de las razones por las que lo pierde es porque los senos de la madre están llenos de leche, porque la imagen de

la maternidad parece situarle en el máximo estado de agresividad, de excitación y de violencia. La maternidad desencadena en su imaginación una violencia y también una excitación exasperada, por eso, aunque primero se complace en “téter le lait délicieux” que goteaba del pecho de la muda, después, tras violarla, quema esos pechos con un cigarrillo.

El objeto de la violencia de Apollinaire es siempre una persona débil, o que las circunstancias hacen débil, y ahí están sus personajes, las mujeres, los prisioneros y los niños para confirmarlo. Pero Apollinaire aún puede ir más lejos y puede encontrar una persona más interesante y más vulnerable que cualquier otra para proyectar su violencia; una persona que además, porque se siente profundamente culpable, clama violencia. Y ese será él mismo. Se hará daño, provocará situaciones de dolor, hasta que, al final, dejará que su imaginación tortuosa le destruya.

E incluso en las obras imaginarias actúa de esta manera cuando se identifica con los protagonistas de sus historias. Este será el caso de Mony en *Les Onze Mille Verges*, de Croniamental en *Le Poète assassiné* o de Merlin en *L'Enchanteur Pourrissant*. En algunos casos, como ocurre con Mony, les deja que se ensañen, que proyecten toda su furia y destrocen a los seres más débiles que encuentran en su camino, y luego, con la misma violencia y crueldad que ellos han actuado, los aniquila y los destruye. Así morirá Mony en medio de atroces suplicios... de flagelación, por supuesto. Pero con mayor frecuencia los protagonistas de sus relatos, sus “alter ego”, son hombres inocentes y vulnerables, como también se ve a sí mismo, y víctimas de mujeres crueles, igual que Croniamental o Merlin, a los que Apollinaire hace padecer torturas sin número, hasta que al final los mata. El *Enchanteur*, ya lo hemos visto, es un reflejo muy claro de sí mismo, por eso Guillaume le hará sufrir lenta y cruelmente...

En la vida real, ya lo hemos visto en el capítulo anterior, proyecta esencialmente su violencia contra las mujeres que le inspiran deseo. Pero hay algo más que resulta interesante observar, es decir, quienes son las mujeres que Guillaume escoge como objeto de su violencia. Todo tiene una lógica perfectamente estructurada en su inconsciente. Como veremos con más detalle al estudiar las cartas a Madeleine, *todas las mujeres con las que Guillaume tiene una relación amorosa pasional y violenta son mujeres sin una estructura familiar fuerte que pueda protegerlas*; es decir, busca mujeres con una situación familiar semejante a la que él tenía

cuando sufrió la violencia de su madre. Como dice René Girard, las víctimas de un sacrificio son seres que se sabe de antemano que *su familia nunca tomará represalias*. Guillaume durante su infancia fue la víctima perfecta para la violencia de su madre, puesto que fuera de ella y de su hermano pequeño no existía ningún tipo de familia que pudiera protegerle. Más tarde intentará reproducir la misma situación. En efecto, cuando vive con Annie Playden los momentos de violencia su familia está muy lejos, ella está sola e indefensa en Alemania. Después, cuando vuelve a Inglaterra, su padre no le permitirá que continúe las relaciones con Guillaume. Marie Laurencin, según los diferentes testimonios, vivía con su madre, es decir, sin un padre que pudiera defenderla de la violencia de su amante.

Pero aún no se había declarado la guerra, aún no habían llegado los momentos de máxima violencia con una mujer. Las cartas a Madeleine y a Lou nunca hubieran adquirido el tono excesivamente violento que tuvieron si Guillaume hubiera temido la venganza de sus familias. Lou, como sabemos, no tenía padre y además vivía en un conflicto con su madre, a la que sólo le interesaba apropiarse de su dinero. Vivía en Niza, sin recursos e itinerante como él, con su prima Mémée, que ya hemos visto el concepto que tenía de ella... Guillaume debió darse cuenta inmediatamente de que nunca contaría con la protección de su indiferente, aunque prestigiosa familia. Madeleine era también huérfana de padre y además la familia, una madre viuda y un montón de hermanos, casi todos más pequeños que ella, vivía muy lejos, en Orán. Sin estas circunstancias, probablemente Apollinaire no les hubiera escrito nunca las cartas violentas y pornográficas, como decía Mémée, que les escribió.

Pero además, el hecho de que Lou se sintiera sin apoyo familiar, sin dinero, y el hecho de que no tuviera una base infantil afectiva, la hacía débil y vulnerable a los vicios, a las enfermedades y a las tristezas, a los que Apollinaire alude con mucha frecuencia en sus cartas. En lo que se refiere a sus vicios, intentaba apartarla de lo que le parecía su mala vida, y en todo caso hacía continuamente alusión a ellos:

“Quand ma pauvre Lou te décideras-tu à ne pas mener cette vie effrayante et peut-être inutile dont tu parles ? ” (Carta de 25 de abril de 1915)

“Je crois que tu es plus vicieuse que jamais ” (Carta de 8 de agosto de 1915)

Pero también se inquietaba por sus enfermedades :

“Je suis désolé de te savoir si fatiguée...Je suis bien inquiète de te savoir si anémiée...
Ne te fais pas trop droguer mon Lou. Surtout toutes ces piqûres ne me disent rien qui
vaille ” (Carta de 1 de junio de 1915)

o por sus tristezas :

“Toi fais-moi le plaisir de te remonter le moral ” (Carta de 1 de julio de 1915)

En realidad, Lou no era tan débil ni tan viciosa como Guillaume la veía, su Toutou la consolaba de todo y le daba fuerza, pero el poeta se sentía más prepotente e incluso mejor haciendo hincapié en sus debilidades:

“ Quel bonheur de n’être plus dominé par l’amour charnel, de n’être plus la proie d’un
désir, de se dominer soi-même, enfin, afin de dominer un jour les autres ” (Carta de 14
de abril de 1915)

Cuando hablaba de sus propias virtudes se perdía en disquisiciones morales, las mismas a las que volverá más tarde con Madeleine.

De cualquier forma, como ya he dicho, en la imaginación de Guillaume Lou era ambivalente. Unas veces la veía desgraciada, obscena, triste...y otras divina, cruel, maléfica y todopoderosa. Cuando predominaba la primera faceta, Lou era objeto de su sadismo, pero cuando la veía noble, altiva y todopoderosa se humillaba ante ella.

Madeleine, como veremos al estudiar la correspondencia, no era una mujer muy segura, pero Guillaume la hacía aún más débil y vulnerable con sus expresiones de violencia feroz y de dominación:

“vous devez être esclave même si je voulais vous faire souffrir ” (Carta de 2 de
septiembre de 1915)

que, además, ella tomaba mucho más en serio que Lou, sobre todo porque era su prometida oficial y contaba con casarse con él; por lo que era frecuente que sintiera miedo de Guillaume o que a veces se pusiera enferma. El intentaba liberarse de su propio miedo transfiriéndoselo a ella, y sin ninguna consideración la hacía objeto de su excesiva agresividad.

En definitiva, que también en la vida real buscó los objetos de su violencia entre los seres débiles a los que intentaba hacer más débiles aún... porque los fuertes, especialmente las mujeres fuertes, le recordaban a su madre y le inspiraban un miedo profundo e irracional.

Pero de todos los seres débiles, con el que más se ensañó fue consigo mismo. Cuando llega la guerra y todo se desata, Guillaume entra poco a poco en un marasmo masoquista, hasta que al fin se abandona, vuelve la violencia contra sí mismo y se aniquila sin piedad.

b) Es evidente: en cuanto Apollinaire siente deseo por una mujer aparece la violencia. Pero es necesario, además, que sienta que la mujer le pertenece, que tiene todo el poder sobre ella, como sobre él lo tenía su madre.

En *Les Onze Mille Verges* recurre para expresar este poder que desencadenará la violencia a toda clase de imágenes. Muchas veces será la figura de una criada la que encarnará esta idea de total poder que no admite réplica:

“Wanda allait a la porte, appela Nadèje qui revint effrayée. La jolie blonde, sur l’ordre de sa maîtresse, dégrafa son corsage et en fit sortir ses gros tétons, puis releva les jupes et tendit son cul” (*Les Onze Mille Verges*. O. Compl. Vol. III, Pág. 920)

¿de donde ha sacado Apollinaire este nombre de Wanda? ¿ha leído acaso *La Vénus à la fourrure*, escrito en 1870, y ha quedado fascinado por aquella mujer dominadora y cruel que encontraba un gusto especial, como su madre, en manejar el látigo?

La idea de la dominación de una de las partes está muy vinculada en Apollinaire a la violencia y a la excitación. En *Les Onze Mille Verges* lo vemos continuamente. Así lo explica a través de una prostituta japonesa durante una guerra imaginaria:

“Un Anglais de Yokohama me recueillit. Il sentait le cadavre comme tous les Européens...Pourtant à la fin je m’habituais à lui et, *comme il était sous ma domination*, je le forçais à me lécher la vulve jusqu’à ce que sa langue, prise de crampe, ne pût plus remuer” (*Les Onze... O. Compl. Vol. III, Pág. 927*) (Subrayado por mí).

En esta obra, otras veces serán los prisioneros de guerra los que deberán aceptar los más terribles actos de violencia por parte de sus vencedores; pero incluso entonces, aunque se trate de hombres, la excitación sexual estará presente. Así sucede en el caso de Egon Müller:

“On mit nu le bel Egon. C’était un garçon d’une beauté admirable et ses seins étaient arrondis comme ceux d’un hermaphrodite. A l’aspect de ces charmes, les soldats sortirent leurs vits concupiscents...pendant ce temps on avait dressé le pal de fer qui devait servir de siège au giton...” (*Les Onze... O. Compl. Vol. III, Pág. 929*)

De cualquier forma, sitúa con frecuencia este tipo de fantasías de sumisión total durante la guerra, aunque sea imaginaria, por ser precisamente el momento en que el poder no admite discusiones ni existe ningún órgano de control. Apollinaire sueña con el poder ilimitado que atribuye a los generales durante la guerra, un poder que les permite librarse a toda clase de sadismos y crueldades con total impunidad. Entonces, desde esa situación imaginaria, se deja llevar por una de sus fantasías preferidas: hacer de una mujer un objeto indefenso sobre el que lanzar su agresividad y su furia sin límites. En *La fin de Babylone* describe muy bien la imposibilidad de detener la furia y la necesidad irresistible de proyectarla con enorme crueldad, y con una connotación sexual muy fuerte, sobre una mujer sobre la que se tiene todo poder:

“Une nuit le général, faisant une ronde, ne trouva point à son poste la sentinelle qui avait été mise de faction dans le sud. Ce fut au rebord de l’oasis qu’il l’aperçut, en compagnie d’une courtisane. Se priver d’un homme? Il ne devait pas en de si périlleuses conjonctures. *Mais sa colère ne pouvait supporter d’attendre*. Il fit réveiller les troupes et leur ordonna de se masser autour de lui...La fille fut mise nue. C’était une longue créature aux jambes fortes et fines de marcheuse. Elle avait les reins cambrés et la taille souple. Mais ses pauvres seins, qui avaient allaité jadis des enfants de hasard et que tant de misérables avaient pressés amoureuxment, pendaient sur sa poitrine

flétrie. Le général fit attacher par une chaîne les deux lourds anneaux qu'elle portait aux jambes et aux bras. Et comme il n'avait pas de temps à perdre, il se contenta de la faire fustiger par plusieurs soldats. Puis il dit à celui qu'il avait surpris en faute: "Prends cette fille sur ton dos, derrière nous est la source où viennent se désaltérer les animaux du désert. Tu l'attacheras là. Et je veux que tu me rapportes son œil droit arraché, son sein gauche coupé. La besogne sera facile", ajouta-t-il avec un terrible rire. Avant que le camp fût levé, le lendemain matin, Vietrix et quelques voyageurs se rendirent à la source. De grands oiseaux se levèrent à leur approche. Du corps de la courtisane il ne restait plus qu'un amas d'os sanglants que tous les animaux du désert s'étaient disputé pendant la nuit! (La Pléiade O. compl. Vol. I, Pág. 617) (Subrayado por mí).

Fantasías que expresan la agresividad feroz que existe en la imaginación de Guillaume contra las mujeres, pero que no aparecen por primera vez ni mucho menos en el momento de escribir este relato, sino que ya hemos visto una escena similar en *L'Enchanteur*, en donde de Angélique, vivo retrato de su madre, sólo quedarán los huesos tras haber sido devorada su carne por las aves rapaces.

Y en otras ocasiones Apollinaire expresa esa idea de posesión, de dominio total sobre una víctima, con imágenes de animales que deben aceptar sin otra solución la voluntad y el sadismo de su "maître". Así lo hemos visto con la rata a la que Pedro Luis de Gálvez arrancó los ojos para hacer de ella una esclava sumisa.

Pero a veces será incluso más preciso en sus fantasías y volverá, como ya hemos visto, a las primitivas imágenes en las que surgió la conexión con la violencia, es decir a un niño que debe aceptar cualquier decisión que venga de su padre todopoderoso:

"Mony aperçut son chef en train d'enculer un petit garçon charmant. Ses cheveux châtain bouclés lui retombaient sur les épaules. Son beau cul blanc et dur semblait n'accepter qu'avec pudeur le cadeau viril qui lui faisait le général...Serge, s'écriait celui-ci d'une voix entrecoupée, sens-tu bien l'instrument qui, non satisfait de t'avoir engendré, a également assumé la tâche de faire de toi un jeune homme parfait?...Et poussant un râle de volupté, il déchargea dans le cul charmant de son fils" (*Les Onze Mille Verges*. O. Compl. Vol. III, Pág. 921)

Esta idea de pertenencia total de un niño a sus padres es familiar al poeta. Esa es su vida y esa manipulación total y sexual de un niño que resucita la violencia de la que él mismo fue víctima,

le horroriza y al mismo tiempo le excita terriblemente. Un niño, en su imaginación, pertenece a sus padres, que con el pretexto de amarlo o de enseñarle, pueden amenazarle, azotarle o hacer con él lo que quieran. Lo veremos muy claro en la relación con Lou, sobre todo cuando imagina que ella es un “petit garçon”.

Y sobre esta relación de pertenencia o de prepotencia que surgió en su infancia, y que Guillaume no puede olvidar, su imaginación de poeta trabaja hasta caer en las situaciones más violentas y excitantes. Lo que importa es reproducir interminablemente lo vivido. Por eso en sus obras inventa, para el que tiene que obedecer, los castigos más dolorosos y degradantes, porque cuando alguien está en situación de prepotencia no hay límites; y entonces, desde el poder que le da su pluma se erige, al fin, en dominador. En *Les Onze Mille Verges*, vive a través de Mony las situaciones más espeluznantes de dominación; así, ya lo hemos visto, obliga a un padre a violar a su propia hija de cuatro meses bajo la amenaza de un revolver. Y no solo eso. Apollinaire va incluso más lejos y cuenta de qué manera, una vez subyugado, el que obedece se ve obligado a guardar silencio e, incluso, a causa de las amenazas y del terror que le suscita su opresor, a besar la mano que le ha esclavizado:

“Mony se releve et prit vite son revolver. D’un air méprisant, il ordonna au Danois de se déculotter. Puis, le revolver braqué, il lui ordonna d’enculer sa fille. Le Danois eut beau supplier, il dut faire entrer son membre mesquin dans le tendre cul du nourrisson évanoui”

Esta escena, ¿existe sólo en su imaginación, o está basada en el recuerdo de un momento vivido? ¿Acaso también Guillaume, el niño Guillaume, indefenso y sometido a la prepotencia de una madre cruel, retuvo para siempre ese “air méprisant” con el que aquella mujer le obligaba a humillarse totalmente, quien sabe con qué tipo de tortura, mientras sin duda “il avait beau supplier”...?

“Quant a vous, dit Mony au Danois, prenez garde, vous avez violé votre fille devant moi. Je puis vous perdre. Donc soyez discret. Si vous êtes discret, je vous protégerai, mais si vous racontez ce qui s’est passé ici vous serez pendu. Le Danois embrassa la main du fringant officier en versant des larmes de reconnaissance.” (*Les Onze Mille Verges*. O. Compl. Vol. III, Pág. 940)

Esta imagen tan detallada y tan precisa de sumisión y de sometimiento, le obsesiona y siente una compulsión a repetirla en diferentes situaciones imaginarias o reales. Pero lo único que hace es contar reiteradamente lo que le parece su propia experiencia y con una precisión impresionante. La víctima, sin que pueda esperar ayuda de nadie, está condenada a cumplir ciegamente la voluntad de su verdugo, como la rata ciega de Pedro Luis de Gálvez...pero lo que me parece más interesante, como acabo de decir, es observar cómo para el poeta no es nada extraño que tras el pisoteo y la ignominia la víctima tenga que mostrar su agradecimiento al opresor, por no ser aún más cruel con él, besando su mano.

Ya en las primeras páginas de *Les Onze Mille Verges*, aparece en seguida una escena semejante a la que acabamos de leer. Bandi, el Vicecónsul de Serbia y amante de Mony, le dice:

“Viens mon joli cœur, mon enculé chéri, viens que je te la mette”

Pero Mony le rechaza diciéndole:

“J’en ai assez à la fin d’être enculé par toi, toute la ville en parle”

“Mais le vice-consul s’était dressé, bandant, et avait saisi un revolver. Il en braqua le canon sur Mony qui, tremblant, lui tendit le derrière en balbutiant: Bandi, mon cher Bandi, tu sais que je t’aime, encule-moi, encule-moi” (*Les Onze Mille Verges* . O. Compl. Vol. III. Pág. 891)

Así hace Apollinaire reaccionar a sus personajes. Son seres humanos llenos de pavor que creen que evitarán algo mucho más terrible si se humillan espontáneamente, si aman, si realmente aman o al menos fingen amar, la mano que los atormenta... Cuando escribe para sí mismo Guillaume vuelve a sentir su debilidad y no tiene pudor en mostrarse con frecuencia, a través de sus personajes, como un niño asustado y desdichado como es Mony, que a pesar de sus aventuras descaradas y criminales, cuando el miedo aparece gime bajo las amenazas como un niño “tremblant et balbutiant”.

Pero no es ni mucho menos el único autor que describe situaciones de este tipo. Apollinaire no inventa ninguna de sus fantasías sádicas o masoquistas, sino que se encuentran en mayor o

menor medida en otros muchos escritores, y desde luego en Sacher-Masoch. Esta actitud humilde de besar la mano que ofende y que castiga tenía que aparecer necesariamente también en este autor:

“Avec un sourire mauvais, ma tante retroussa ses manches et se mit à frapper avec une grande baguette. Elle y allait si bien que le sang coulait et que, malgré mon courage héroïque, je criais et pleurais, et finis par demander grâce. Elle me fit délier, mais je dus, à genoux devant elle, la remercier pour cette punition et lui baiser la main” (O.c. Pág. 150)

Esta tía de Sacher-Masoch debía ser muy semejante a la terrible Angélica... pero además era fascinante como las mujeres perversas del *Enchanteur*, que Apollinaire sitúa alrededor de la cuarentena:

“Elle approchait de la quarantaine mais, comme la plupart de ces grandes courtisanes que le temps ne peut attaquer, elle était encore fort désirable” (O.c. Pág. 151)

En muchas otras ocasiones los protagonistas de los libros de Sacher-Masoch tendrán que besar la mano que los azota. Así, Wanda, la heroína de *La Vénus à la fourrure*, después de haber atado y azotado a Séverin (“les coups tombent prompts et drus avec une force terrible sur mon dos, mes bras et ma nuque. Je serre les dents pour ne pas crier. L’un d’eux m’atteint en plein visage. Le sang chaud se met à couler, mais elle rit et continue de frapper”) le pide que le bese no sólo la mano sino el pié: “baise-moi le pied” (O.c. Pág. 200)

En los primeros momentos de sus relaciones amorosas, Apollinaire siempre intenta colocarse en la posición dominante; sueña con repetir la conducta de su madre, desea experimentar por sí mismo el gozo de un poder sin límites, de una potencia magnífica sobre el otro (“mon Lou dont j’attends l’assentiment définitif à ma puissance...”). Apollinaire, el genial poeta que comunica al mundo sus entreverados sentimientos, es incapaz de tener una verdadera comunicación con una mujer y, en ausencia de ésta, piensa que la relación fundamental entre hombres y mujeres es una relación de poder, es decir el derecho que uno mismo se atribuye de tratar al otro como lo que él se considera, en definitiva, como un objeto. Así sueña con hacer de la mujer lo que él ha

sido siempre con relación a su madre, un ser dependiente. En una palabra: el único vínculo amoroso posible es el de verdugo y víctima.

Y en esa relación Apollinaire coloca sus fantasías. Ese ha sido el tema central de sus libros eróticos: los verdugos, las víctimas, el sacrificio...fantasías que le parecen grandiosas, casi sagradas, hasta el punto de que cuando llega el momento no duda en ofrecerse él mismo como víctima del sacrificio, como dice en la *Onirocritique*: “un sacrificateur désira être immolé au lieu de la victime”.

Cuando Guillaume actúa de manera sádica, ya sea imaginariamente o en la vida real, el objeto preferido de su agresión es una mujer, porque el dolor que otra causó está en el centro de su vida y piensa que la única manera de liberarse de él es transfiriéndoselo a la mujer que en ese momento desea. Y como una obsesión fija cada vez lo vuelve a intentar. Trata de contaminar a las mujeres su propio sufrimiento y de esta manera cree que las hace más auténticas, más sublimes y más dignas de su amor. Transfiriéndoles el dolor y pervirtiéndolas, lo que pretende en el fondo es hacerlas como él, y de este modo lograr la identificación y la fusión que le parece la esencia del amor.

En cuanto considera que la mujer que desea le pertenece (“tu es à moi”. Carta a Lou de 10.1.15), en cuanto Lou acepta tener relaciones sexuales con él, o cuando Madeleine le dice que le quiere, la violencia aparece inmediatamente. Después tomará un ritmo dramático que nunca puede terminar bien, porque las mujeres que él ama, aunque parece que juegan su juego, están ajenas a la tragedia que el poeta desea representar. Sólo él conoce la trama y sólo él puede encarnar su propio personaje. Por eso, para pasar de la fantasía al acto, tiene siempre al final que asumir sobre sí mismo la violencia. El sabe mejor que nadie como interpretar la sumisión o como sufrir el dolor, por eso la violencia, que en un principio pretende proyectar sobre la mujer que ama, se volverá siempre e inexorablemente contra él.

c) La excitación sexual: A través de todos esos niños o de esos hombres o mujeres que tiemblan, suplican o balbucean ante las amenazas de cosas inciertas y terroríficas, Apollinaire

pretende esencialmente alcanzar el paroxismo en la excitación sexual. Y la idea de sufrimiento con la violencia es lo que más le puede excitar. Todos los hombres que se dirigen a una mujer con deseo en *Les Onze Mille Verges*, el libro en el que la violencia más se desencadena - aunque ni mucho menos el único -, es para excitarse haciéndola sufrir o sufriendo por su causa. Ese sufrimiento provoca en Guillaume una tensión sexual, y así concibe el poeta la relación con una mujer, en la tensión y en el sufrimiento. Uno de los dos hará sufrir al otro, y si no es él el que toma la iniciativa, fatalmente será ella la que lo hará. Así nos lo muestra en todas sus obras imaginarias y también en la vida real. Pero si la violencia y el sufrimiento le excitan de tal manera es porque el deseo sexual apareció en su vida en medio de una gran violencia, la que su madre ejerció sobre él durante su infancia amenazándole, manipulándole y azotándole. En aquellos momentos de tensión, cuando impotente tenía que ofrecer su cuerpo desnudo al castigo, es indudable que sufrió y se sintió humillado, pero, al mismo tiempo, en aquel contacto físico con su madre descontrolada encontraba una fuente de excitación intensísima. Y así quedará marcado para siempre: la violencia, la humillación y el sufrimiento serán la mejor manera, o la única, de excitarse. Y al contrario, ya lo estamos viendo en su actitud con sus novias: en cuanto hay excitación surge inmediatamente la violencia.

Hasta ahora, al observar las relaciones con Annie Playden y Marie Laurencin, hemos visto únicamente el aspecto activo de Guillaume. Pero la excitación con la violencia funciona en los dos sentidos: unas veces es él el que hace sufrir, pero otras, ya lo veremos con detalle en el caso de Lou, después de adoptar una actitud sádica, pasa, mediante una pirueta sorprendente, a buscar o provocar su propio sufrimiento. También en las obras imaginarias, como ya he dicho, son muchos los relatos en los que el hombre, generalmente el protagonista, sufre atrozmente a manos de una mujer cruel y despiadada.... pero con ese sufrimiento Guillaume vuelve a recrear los momentos de excitación de su infancia y vive con su personaje las sensaciones ambivalentes de dolor y de placer que surgieron entonces.

La excitación sexual está profundamente vinculada en Guillaume a la violencia, a la humillación y al sufrimiento. En sus obras imaginarias, sobre todo en las eróticas y clandestinas, los ejemplos son sin número. Uno de los más significativos es el caso de Katache, que aparece en *Les Onze Mille Verges*. Katache es un hombre al que, como a tantos otros de sus personajes,

“l’effroi faisait éjaculer” y que “prenait plaisir à souffrir”, por lo que acepta y propicia todas las violencias imaginables por parte de su mujer. También en la misma obra, la alemana que temblaba de miedo ante la amenaza del suplicio, al cabo de unos momentos de sufrimiento, cuando “la limaille qui adhérait aux lanières emportait des lambeaux de peau et de chair, elle ne sentait plus la douleur, elle se lovait, se tordait et sifflait de jouissance”.

En sus amores reales nada será nuevo. Guillaume intenta transferir a sus experiencias personales toda la carga de fantasías violentas que venían acumulándose desde toda su vida en su imaginación. Y así, en cuanto siente un deseo sexual, que siempre es desesperado y violento, el poeta vuelve a situarse en un marasmo oscuro y tortuoso en el que la excitación reclama dominación y sufrimiento y vuelve entonces a un lugar confuso de su inconsciente en el que, excitado y enloquecido, olvida todo control y desborda su furia contra la amada o contra sí mismo.

Pero veamos todo esto con más detalle:

La dominación, la agresividad y el sadismo

Para poder situarnos en el punto de vista de Apollinaire debemos tener presente su frustración permanente, su sentimiento de inferioridad y de angustia, y además su constante rebelión por la situación de injusticia en la que vivió durante su infancia. Inferioridad y rebelión se rozan en su comportamiento, pero la segunda trata de enmascarar a la primera, que el poeta mantiene oculta con el máximo cuidado. Niega su inferioridad y su angustia, pero para compensarlas se crispa en su negación aparente y cae en actitudes exageradas de narcisismo, de dominación o de sadismo, que solo serán una conducta de desesperación para esconder su profunda debilidad. E incluso, en ocasiones, los acontecimientos que vivió durante su infancia y su adolescencia generan fantasías y pulsiones agresivas tan desmesuradas que rayan con la perversión, como vemos en sus obras imaginarias. Pero sucesivamente los fantasmas se desmoronan y de vez en cuando aparece otra vez el niño desdichado, la víctima y el mártir. Entonces, como ya hemos

visto en el capítulo anterior, se siente desconcertado y desde un histriónico intento de dominación, desde un retorcido sadismo, vuelve a la humillación o se siente culpable. En las cartas a Lou veremos continuamente este movimiento alternativo de dominación, de sadismo sexual y de humillación que desvela su excesiva agresividad y, al mismo tiempo, su profundo sentimiento de inferioridad... o su deseo inconsciente de seguir representando para siempre el papel de víctima que, en muchas ocasiones, cree que le corresponde. Y entonces, con un masoquismo poco común, el personaje parece desintegrarse, hasta que de nuevo surge otro brote de orgullo o de rabia que normalmente termina en provocación.

En la base del sadismo de Apollinaire, lo mismo que en la base de su masoquismo, está la *agresividad contra la persona que lo maltrató*, su madre, que permanecerá en su inconsciente para toda su vida. Desde su infancia, su inconsciente retuvo los malos tratos y las represiones como una emoción negativa y ese sentimiento interiorizado creó una tensión, una *espera*, hasta que llegase el momento oportuno para manifestarse. Como dice Octavio Paz refiriéndose a Sade:

"Une telle rage ne peut être que le fruit de la vengeance, au sens le plus ancien et terrible du mot".¹

Entonces vendrá la descarga sádica excesiva, una descarga en la que no se pierde nada de la agresividad acumulada durante tantos años. Y en cuanto se enamora, en cuanto desea a una mujer, proyecta esa furia sobre ella y la trata ***como hubiera tratado a su madre si el miedo no se lo hubiera impedido***. Recupera entonces el modelo de comportamiento de su madre, puesto que no conoce otro, y maltrata a la amada como Mme. de Kostrowitzky le maltrataba a él. En las obras literarias también repite la primitiva situación y, ya lo hemos visto, hace padecer a sus personajes, que con frecuencia son niños, el mismo miedo que él padeció, sobre todo en lo que se refiere a la espera angustiada de algo terrible; en la vida real, ya lo veremos en las cartas a Lou, tampoco faltan las amenazas y las locuras sádicas, en las que llega incluso a imitar el tono

¹ *Un au-delà érotique: le marquis de Sade*. Traducción francesa de Jean-Claude Masson. Gallimard, 1993. Pág. 43.

de un adulto que se dirige a un niño.

No cabe duda de que detrás de la actitud sádica de Apollinaire está la agresividad y el deseo de venganza contra su madre, unos sentimientos que nos muestra de manera muy clara en el relato de la enfermera polaca que hemos visto en *Les Onze Mille Verges*. En él se ensaña sobre esa mujer a la que describe con todas las características de su madre, y revienta su vientre como signo de furia precisamente contra el lugar que representa su maternidad, como Nerón hizo en la vida real... Y no será la única vez que Guillaume hace alusión a este fantasma. Ya hemos visto cómo vuelve otra vez a aparecer en *Le Juif latin* de *L'Hérésiarque et Cie*, en donde el protagonista se divertía destripando mujeres, y en la horripilante historia del coche cama en donde Cornaboeux también destroza con saña el vientre de una mujer:

"Un peu avant la jouissance, Cornaboeux introduisit sa main dans la vulve encore tiède et y faisant entre tout son bras, il se mit à tirer les boyaux de la malheureuse femme de chambre. Au moment de la jouissance il avait déjà tiré deux mètres d'entrailles et s'en était entouré la taille comme d'une ceinture de sauvetage. Quand Mony se retourna, il vit le sinistre Cornaboeux assis sur le visage d'Estelle... Il tenait un énorme couteau **et en labourait le ventre palpitant...**" (*Les Onze Mille Verges*, O. Compl. Vol. III, Pág. 912). (Subrayado por mí).

A través del relato de la polaca y de este deseo de reventar el vientre de las mujeres, Apollinaire expresa el odio que sentía por su madre, pero nunca dirá nada claramente a este respecto, sino que utiliza símbolos y escenas truculentas que parecen pertenecer únicamente a la ficción literaria. También detrás del sadismo de Sade, el sádico por excelencia, está indudablemente el odio hacia su madre, que, aunque para expresarlo recurre también a la ficción literaria, lo declara de manera mucho más directa y más grosera en *Les 120 journées de Sodome*, en donde pone en boca de uno de sus personajes, el Duque de Blangis, los siguientes propósitos:

"Il est fou d'imaginer qu'on doive rien à sa mère...Pour moi, je n'y vois que des motifs de haine et de mépris...je l'abhorrais. **Dès que je l'ai pu**, je l'ai envoyée dans l'autre monde, et je n'ai de mes jours goûté une volupté si vive que celui où elle ferma les yeux pour ne les plus rouvrir" (*Les 120 journées de Sodome*, Union Générale d'éditions, 1975. Pág. 151). (Subrayado por mí).

Un odio que en Sade se vuelve una obsesión, por eso repite una y otra vez en sus libros toda clase de fantasías en torno a él. Unas veces hace a sus personajes renegar de su madre, como es el caso de Eugénie en *Philosophie dans le boudoir*, pero con más frecuencia se recrea en la muerte o en el asesinato de la madre, como hemos visto en el fragmento anterior, o como vemos en el caso de Mlle. de Florville en *Les crimes de l'amour*, en el que ésta dice a su hermana: "Reconnais ta sœur...qui a traînée ta mère à l'échafaud". Sade, de una manera o de otra, imagina con gusto el sufrimiento de una madre y su muerte.

Pero entre el odio que Guillaume siente por su madre y el que siente Sade hay una diferencia esencial: en Sade no hay más que un odio profundo, preciso y duro; Sade fue un enemigo de toda forma de amor, mientras que Guillaume, al mismo tiempo que detestaba a su madre y quería reventarla con saña, como a la polaca, la adoraba, la admiraba y le fascinaba su poder, como ocurría con la cruel "dame du lac" de *L'Enchanteur*, de la que éste espera obtener el amor hasta el último momento. Así el poeta oscila, según cambia su fantasía, entre la agresividad feroz y sádica, similar a la de Sade, y la sumisión y la admiración masoquistas, como ocurre en el caso de Sacher-Masoch. Pero, en todo caso, siempre vivirá como un caballero andante a la búsqueda desesperada del amor.

Pero, cuando se trata de sadismo, cuando se trata de venganza, para llevarla a cabo con más efectividad, Guillaume, como ya hemos visto en muchos de sus escritos, se imagina a sí mismo, o a muchos de sus personajes, llenos de total poder y dominación. Es un poder sobre una víctima que obedece ciegamente, y que despierta con frecuencia en los dos, en el dominador y en el dominado, gran excitación sexual. Y entonces el poeta vuelve a situarse en la tensión de sus primeros años, cuando en su papel de víctima de su madre se creaba una excitación extraordinaria entre los dos. Por eso busca constantemente la repetición de aquella situación. Pero esta vez, al menos eso es lo que se propone, él será el dominador. Y en algunas ocasiones, para representar mejor esta fantasía de un poder desmesurado, para poder destrozarse y matar mujeres, para arrancarles las entrañas, para violarlas después de muertas, es decir, para llevar su venganza hasta las últimas consecuencias, imagina un hombre monstruoso, dotado de una fuerza colosal, que no conoce ni el remordimiento ni la piedad, como es el caso de Cornaboeux en *Les Onze Mille Verges* :

"C'était un colosse brun dont les mains étaient poilues. Sa barbe en broussaille le rendait encore plus hideux...Cornaboeux lui attacha les bras et les jambes et la bâillonna sans prendre garde à ses supplications"¹

La cuestión no puede ser más clara: la relación amorosa para Apollinaire no tiene nada que ver con una relación de armonía y de felicidad, sino que se basa en la excitación y en el placer que produce imaginar quien va a dominar a quien y quien va a hacer sufrir a quien, exactamente lo mismo que todos los autores sádicos o masoquistas. Esto es lo que dice, entre otros, Sacher-Masoch, en su libro ya citado:

"le mot de Goethe "sois l'enclume ou le marteau" ne se révèle jamais si juste qu'appliqué aux relations entre l'homme et la femme. Toute la puissance de la femme repose dans la passion que l'homme peut éprouver pour elle et dont elle sait tirer parti si celui-ci n'y prend garde. Il n'a en effet le choix qu'entre le rôle de l'esclave et celui du tyran. Qu'il s'abandonne, le joug commencera à peser sur sa tête et il sentira l'approche du fouet" (O. c. Pág. 126)²

Y esta dualidad de la dominación entre el hombre y la mujer será precisamente el mensaje final del libro, que termina de esta manera:

"C'est que la femme, telle que la nature l'a créée et telle qu'elle attire l'homme actuellement, est son ennemi et ne peut être pour lui qu'une esclave ou un tyran, mais jamais une compagne...Pour le moment nous n'avons qu'une alternative: être le marteau ou l'enclume. J'ai été un âne et j'ai fait de moi l'esclave d'une femme...d'où la morale de l'histoire: qui se laisse fouetter mérite d'être fouetté" (O.c. Pág. 248)

¹ También Sade tiene la misma fantasía e imagina al duque de Blangis como un personaje muy similar a Cornaboeux:

"Ce colosse effrayant donnait en effet l'idée d'Hercule ou d'un centaure: le duc avait des membres d'une force et d'une énergie...joignez à cela une figure mâle et fière...un tempérament de fer, une force de cheval, et le membre d'un véritable mulet, étonnamment velu..." (*Les 120 journées de Sodome*. O.c. Pág. 31)

² Evidentemente, esa es su obsesión esencial; Sacher-Masoch, a través de su personaje Séverin, escoge el papel de esclavo, la sumisión: "En amour, on est jamais au même niveau: à partir du moment où j'ai le choix entre dominer ou être soumis, il me semble bien plus piquant d'être l'esclave d'une belle femme...l'un ne peut être que le marteau et l'autre l'enclume. Je veux être l'enclume. Je ne peut être heureux s'il me faut considérer ma bien-aimée de mon haut. Je veux pouvoir adorer une femme, et je ne le puis que si elle se montre cruelle à mon égard" (O.c. Págs. 139 y 244)

Apollinaire actúa unas veces como esclavo, como ocurre con Lou, aunque al principio intente ser el dominador; pero otras veces actúa claramente como dominador, como es el caso en la relación con Madeleine, aunque también tenga con ella fantasías masoquistas... En su versión sádica, sus personajes literarios, bien dirigidos por una pluma muy hábil y conocedora de la situación, tratan de colocarse en una posición dominante y actúan con decisión y aplomo desde el principio para poder dominar y hacer sufrir a la mujer. Si no una sola posibilidad les espera: caer en la trampa que está preparada a cada vuelta del camino y ser dominados y maltratados a su vez. En su imaginación, el que no está alerta y no domina inmediatamente al otro, no podrá escapar de la esclavitud y del sufrimiento, la única alternativa posible. El amor, el deseo de agradar al otro, son riesgos graves que sólo pueden conducir, como a él le condujeron, a la sumisión. Y cuando se decide a amar, como ocurre con Lou que es la más adorada, no puede impedir, al mismo tiempo que le dedica los más maravillosos poemas de elogio y de amor, agredirla con saña y provocarla.

Con sus actitudes sádicas Guillaume busca, sin duda, agredir y dominar a la amada para excitarse con su sumisión y su sufrimiento, pero también, como ya he dicho, puede encontrar excitación en ser dominado y maltratado por ella, por lo que no es extraño que en ocasiones busque con este fin la humillación y la sumisión. Su placer se nutre con el dolor y la posesión de una mujer, pero, por otra parte, no contento con disfrutar de ese dolor y de esa dominación, busca una nueva tensión y organiza, consciente o inconscientemente, una vía para poder sufrir.

En lo que se refiere a su sadismo, la dominación y el terror que una persona puede producir en otra, le obsesiona, porque una vez más repite lo vivido y puede excitarse como en la situación primaria.¹ Pero una fantasía morbosa le excita especialmente: imaginar a su madre de rodillas a

¹ También Sade está obsesionado por la idea de dominación, y especialmente sobre mujeres; por eso, en *Les 120 journées de Sodome* hace decir al Duque de Blangis dirigiéndose a toda la tropa de niñas y prostitutas que había reunido para sus orgías, las siguientes palabras:

"Êtres faibles et enchaînés, uniquement destinés à nos plaisirs...Mille fois plus soumises que ne le seraient des esclaves, vous ne devez vous attendre qu'à l'humiliation, et l'obéissance doit être la seule vertu dont je vous conseille de faire usage: c'est la seule qui convienne à l'état où vous êtes...la vie d'une femme, que dis-je, d'une femme? de toutes celles qui habitent la surface du globe, est aussi indifférente que la destruction d'une mouche...En un mot, frémissez, devinez, obéissez, prévenez...songez que ce n'est pas du tout comme des créatures humaines que nous vous regardons, mais uniquement comme des animaux que l'on nourrit pour le service qu'on espère et qu'on écrase de coups quand ils se refusent à ce service..." (O.c. Págs 94,95 y 97).

los pies de un hombre, vapuleada, humillada y suplicando piedad. Así la ve en *Giovanni Moroni* de *Le Poète assassiné*:

“Ma mère était jetée sur le plancher, traînée par les cheveux. Je revois nettement mon père piétiner la poitrine dénudée de ma mère, car pendant la lutte le corsage craquait ou s’ouvrait et les seins se dressaient, stigmatisés par le talon à clous”.

Y no sólo delante de un padre real o imaginario, sino también delante de un personaje inhumano y repugnante:

“J’avais cinq ans lorsque j’eus ma première frayeur. Un jour, ma mère s’habilla soigneusement et me revêtit de ma plus jolie robe...Nous arrivâmes dans un vilain quartier, devant une vieille maison...Une vieille femme nous fit entrer dans une pièce meublée de quelques chaises neuves; puis un homme entra. Il était maigre, assez mal vêtu; ses yeux flamboyaient étrangement et ses paupières sans cils étaient étrangement retournées. On voyait une chair vive, rouge et répugnante autour des yeux. Effrayé, je saisis les jupes de ma mère, mais elle se jeta à genoux devant l’homme, qui menaçait et commandait” (O. Compl. Vol. I. Pág. 322)

Probablemente esta escena sólo fue fruto de sus deseos y de su imaginación desbordada; pero lo que es cierto es que, desde los primeros años de su vida, la imagen de su madre está conectada con el miedo, con la violencia y con la sexualidad. Y este tipo de imágenes le obsesionarán tanto que desearía hacerlas realidad y ver a su madre de rodillas a los pies de un hombre que la maltratará y la dominará, como ella hacía con él. Pero al no ser posible, sentirá una compulsión irresistible por torturar sin cesar a los personajes de sus obras literarias y a sus novias en la vida real.

Ya hemos visto muchos relatos de sus libros en los que tortura a hombres, mujeres, niños...e incluso a animales. Octavio Paz en el libro citado, (Pág. 71) dice con mucho acierto que en la obra de Sade los animales no son nunca objeto de tortura y rara vez instrumentos de placer. Sin embargo, Apollinaire no se priva de torturar a los animales, y las fantasías sexuales animalistas, como ya veremos más adelante, son bastante frecuentes. En lo que se refiere a la tortura de animales, las fantasías se centran, sobre todo, en comerlos vivos. En el relato *Le Roi-Lune*, de *Le poète assassiné*, la víctima será un buey:

“Le bœuf vivant était découpé à l’endroit désigné par les convives, et telle était l’habileté du boucher que le morceau était détaché et rôti sans qu’aucun des organes essentiels ne fût touché. Bientôt il ne resta que la peau et le squelette que l’on emporta comme un contribuable dévoré par les collecteurs d’impôts...

Ce repas d’aliments vivants m’avait paru si singulier que je fus un peu inquiet sur le sort qui m’attendait en compagnie de gens aussi avides de sang...” (O. compl. Vol. I, Pág. 305).

Y en *La vie anecdotique*, en *Les petites annonces*, cuenta la historia de un irlandés que comía perros y gatos vivos:

“Voici les termes de l’annonce:

“L’Irlandais qui mangea l’an passé un chien vivant, aux applaudissements du public, s’engage à manger, le 15 avril, un chat d’un an, commençant par la tête. Le spectacle est au lieu ordinaire” (O. compl. Vol. III, Pág. 183)

Es indudable que la agresividad de Apollinaire no conocía límites, pero cabría preguntarse si detrás de estos actos imaginarios de sadismo con animales vivos no habría también cierta agresividad contra los animales de su madre, a los que ésta adoraba, sobre todo a los perros y a los monos, hasta el punto de que, como ya hemos visto, les daba nombres de personas...en todo caso en la correspondencia que dirige a su hijo le reprocha su falta de piedad hacia sus perros y demás animales:

"La petite guenon est morte la nuit de mardi à mercredi, le 8 avril exactement un mois après Diane (la chienne). Je suis désolée de sa mort et j'en ai été très impressionnée! Cette pauvre petite bête a été ma camarade pendant presque 8 ans. Je l'ai vue dans ses derniers moments, ça m'a fait beaucoup de chagrin et j'en pleure encore. ***Il ne faut pas être aussi dur que toi pour les animaux***; et dès qu'ils sont malades parler de les tuer. Ils meurent bien tous seuls et puis on les soigne s'ils sont malades. On fait ce qu'on peut. Cela porte malheur de les faire mourir. Ma grande guigne date de la mort de Bobette (une autre chienne)). C'est un sentiment français comme quand quelqu'un est malade de dire "il vaudrait mieux qu'il meure!" Alors toutes les personnes qui sont malades et ne vous sont plus d'aucune utilité doivent mourir! (Carta de 16 de abril de 1913).¹ (Subrayado por mí).

¹ *Correspondance avec son frère et sa mère*. José Corti, Paris, 1987.

Más tarde, en la correspondencia con Lou, Guillaume confirma este amor de su madre por los perros:

"Pour les chiens, ils ne seront jamais mieux que chez ma mère qui les adore...les chiens seront très bien. Il n'y a que des chiennes chez elle...(Carta de 26 de abril de 1915) ¹

Sin embargo, a pesar de las declaraciones de piedad de su madre por los animales, en las fantasías de Guillaume aparecen con una precisión sorprendente las escenas en las que una madre, quizá imaginaria, torturaba a otros animales, concretamente a las cucarachas, que conservaba en un viejo tonel para proceder al rito de quemarlas vivas una vez al mes, y, por lo que el poeta cuenta, da la impresión de que tanto la madre como el hijo asistían al espectáculo fascinados y observaban la escena con cierto deleite:

"Je me souviens du supplice des cafards qui revenait chaque mois. Ma mère les réunissait, je ne sais comment, dans un vieux tonneau, et j'étais alors admis à assister à leur trépas. Elle versait de l'eau bouillante sur les malheureuses bêtes, dont les agitations, les courses, les bondes désordonnés avant la mort m'enchantaient" ²

Cuando llega la guerra y caen los interdictos, será el momento ideal para hacer más que nunca reales, aunque en la mayor parte sólo sea por carta, todas las fantasías de agresividad que el poeta alimentaba contra su madre. Y no podía encontrar otra mujer más adecuada que Lou, que con su personalidad voluble y viciosa le recordaba tanto a Mme. de Kostrowitzky.

Los momentos enloquecidos de pasión que el poeta pasa con ella a finales de año (1914) en Niza y la atmósfera desinhibida de la guerra, le dan ánimos para desenmascararse y mostrar al desnudo todo el universo de obsesiones y de fantasmas sexuales que lleva latentes. Lou parece reunir todas las condiciones necesarias para vivir con ella una relación desmesurada y violenta.

¹ Curiosamente Mme. de Kostrowitzky prefería los animales hembras; así lo vemos por sus nombres (Diane, Juliette, Bobette...) y por lo que Guillaume dice a Lou sobre sus perros. En cambio, sentía una agresividad extraordinaria contra los hombres, que a veces rayaba en la crueldad, empezando por sus hijos y por sus amantes, a los que azotaba y maldecía...exactamente lo contrario de Guillaume que descargaba su furia, aunque sólo fuera imaginaria, contra las mujeres.

² Giovanni Moroni, *Le poète assassiné*. La Pléiade. O. en prosa, Vol.I, pág. 321.

Ante todo, siente por ella un deseo desesperado. Y tras las primeras relaciones sexuales piensa que le pertenece y habla de la fusión total de sus cuerpos y de sus almas. A partir de ese momento todo comienza a forjarse en la imaginación del poeta, que para excitarse imagina a Lou a su conveniencia, y probablemente como una réplica de su madre. De todas formas, Apollinaire tiene la facultad de recrear a las personas, como si fueran personajes de sus obras literarias, y una vez recompuestas las introduce en sus fantasías. Su amigo André Rouveyre así lo observa también:

“Pour le spectateur que je suis, plus curieux de caractères que de faits, ce qui me frappa davantage dans le propre de mon ami, fut cette faculté qu’il avait de créer les gens qui entraient dans son rayon... Dans sa vie, Apollinaire semblait incarner tour à tour chacun des personnages de la Comédie Italienne. Et ceux qui l’approchaient y devenaient aussitôt ses partenaires. Il en était le maestro en même temps que le principal protagoniste, l’animateur alerte. Les femmes n’échappaient pas à ce théâtre de pupazzi” (*Apollinaire*. Gallimard. 1945. Págs. 11 et 69).

Y en el caso de Lou es indudable que Guillaume la recrea a su manera, porque ella no es ni el ángel ni el demonio que el poeta tiene en su imaginación; él intentará hacerla representar su propia comedia a la que ella es ajena y vivirá la relación a su manera, como dice su prima, aprovechándose al máximo de las debilidades del poeta y sintiéndose halagada por todas las locuras y poemas que le inspira.

Guillaume imagina que puede y debe dominarla y eso le basta para intentar llevar a la realidad las imágenes de sadismo que conserva en su imaginación y que ya había volcado en sus libros clandestinos. Poco será nuevo con Lou: sólo tendrá que recuperar de su inconsciente y de sus recuerdos de infancia las viejas imágenes de sexualidad y de violencia. Así, en un primer momento, escribe unas cartas llenas de amenazas y de locuras sádicas.

Ya, el 28 de diciembre de 1914, la expectativa del inmediato encuentro de fin de año provoca en Guillaume una excitación extraordinaria, que le lleva a confundir el deseo con la dominación y la posesión:

“Ma chérie le plus probable j’arriverai à Nice le jeudi...Je t’aime de toutes les façons, je te souhaite, je t’appelle, je te serre à te briser, tu es ma chose, ma petite esclave au gros derrière”

E inmediatamente después del encuentro, el 2 de enero de 1915, revela ya de manera mucho más precisa sus delirios de dominación y de poder primitivo, pervertido y sexual sobre la mujer amada:

“Songe à tes promesses et que tu m’appartiens... Je t’embrasse mille fois partout et aussi sur les parties fouettées qui s’agitaient si charnellement ces nuits dernières”

A partir de ese momento parece obsesionado por la dominación y en casi todas las cartas vuelve al mismo tema:

“Je souhaite que tu me rendes volontairement toute l’autorité que j’ai droit d’avoir sur toi” (Carta de 4 de enero de 1915)

pero no inventa nada, sólo repite una vez más las expresiones que siempre han dicho las personas que basan sus relaciones en la dominación de la otra parte. Son las mismas palabras que Sacher-Masoch, entre otros muchos, pone en boca de su heroína Wanda:

“Mon pouvoir sur toi ne peut avoir de limites....Décide-toi. Veux-tu te soumettre sans réserve?” (O.c. Págs. 172 y 177)

Sacher-Masoch hace que Wanda resulte convincente, porque acompaña con hechos sus palabras. Pero en la pluma de Apollinaire, sobre todo cuando escribe a Lou, algo resulta extraño; se diría que sus declaraciones no son más que una representación, y que cuando le pide que se someta a él sin límites, sólo se dirige a un ser imaginario que recupera de su inconsciente; así, en su imaginación se confunden continuamente la realidad y sus fantasías. El 5 de enero vuelve a soñar con la dominación y vuelve a asociar, como hizo tantas veces en sus obras eróticas, el dolor y el placer:

“Mon Lou si beau, mon Lou dont j’attends l’assentiment définitif de ma puissance, mon Lou à qui je l’ai faite sentir cette puissance dans nos nuits de Nice, quand tu t’amusais à me narguer et que je me suis vengé de façon si cuisante sur tes jolies fesses

aimées... je te prends toute et de partout à la fois, même de là où ça te fait si peur et si mal”(Carta de 5 de enero de 1915)

Durante esta primera etapa se comporta como un adolescente lleno de excitación y de locura, como un ser desorientado que trata de crear un microcosmos delirante de dominación, de contradicciones, de sexualidad desenfrenada, de crueldad y de sin razón. Se deja llevar por unos instintos primarios que lo enloquecen, hasta dar la impresión de que para alcanzar la excitación sexual no existe más lenguaje que el del sometimiento, el de la perversión y el del dolor. Pero Apollinaire se reconoce en esa palabra. Ahí es donde encuentra la excitación y el desenfreno que le ayudarán a combatir el miedo de la guerra, y aunque siempre será un desdichado, una víctima de una mirada intolerante que le llega desde sus entrañas, trata de reforzar su ego mintiéndose y haciéndose creer que puede dominar a Lou, que ella va a prestarse a su juego y va a revivir con él los momentos enloquecidos de su infancia, cuando no era más que un objeto, un ser pasivo dispuesto irremediabilmente a los azotes y a las fantasías de su madre... pero terriblemente excitado. Así escribe el 8 de enero:

“...Mon Lou adoré dont je veux avoir seul tout l’amour, toute la tendresse, toute la passivité. Je veux que tu sois obéissante en tout, jusqu’à la mort et pour t’y réduire, belle indomptée, ce sont tes fesses que je veux cingler, tes grosses fesses veloutées qui s’agitent, s’ouvrent et se ferment voluptueusement quand je suis dessus à les fouetter. Je te les fouetterai jusqu’au sang jusqu’à ce qu’elles semblent un mélange de framboise et de lait. Ces deux éminences doivent prendre à juste titre la robe rouge cardinalice et je me charge de la leur donner. Je te les ferai tordre de douleur et de délices jusqu’à ce que pantelante je te prenne profondément, bouche à bouche et si tu ne te rends pas c’est le supplice du pal que je te réserve, je t’enculerai jusqu’à la racine de ma queue et te ferai crier de douleur en défonçant ce beau derrière qui ne mérite pas autre chose et pour lequel j’ai eu trop de pitié jusqu’à présent....Tu vois mon Lou, tu peux préparer ton arrière-train et le secouer en marchant, belle chaloupeuse, il n’y coupera pas, je te le cinglarai de la belle façon jusqu’à ce que tu me supplies à genoux de t’épargner. Ce que je ferai si ça me plaît. Ton maître”

Un “maître” que se cubre de ridículo, porque de entrada se siente profundamente inferior. Pero una vez excitado, una vez perdido el control, vuelve irremediabilmente a representar las viejas escenas y vuelve a repetir el lenguaje demente que ya había utilizado tantas veces en sus obras literarias. Y una vez en el fragor de la escritura pierde conciencia de la realidad y con la imaginación desbordada vuelve a oír la voz de su madre dominándole, amenazándole...o al

contrario, la vuelve a ver como en sus escritos imaginarios degradada, envilecida, suplicando a un hombre de rodillas que tenga piedad de ella. En esos momentos su excitación alcanza el paroxismo y vuelve otra vez a las antiguas situaciones de violencia que repetirá hasta la saciedad: el dolor, las súplicas y la sangre. Pero esta vez imagina que es él el que domina, es él el "maître" y poco importa que Lou siga o no su representación, ya que llega un momento en que sólo él conoce los papeles y los vivirá hasta las últimas consecuencias, hasta perderse en la irrealidad y en la demencia. Pero la dominación le obsesiona, una dominación que da todos los derechos y que el otro tiene que aceptar con pasividad aunque tenga que sufrir los mayores dolores o cualquier humillación.

Son las mismas palabras lejanas que escucha Sacher-Masoch mientras escribe *La Vénus à la fourrure* y que pone en boca de Wanda, la protagonista:

“J’ai une terrible envie de te voir trembler sous ma cravache, de te voir souffrir, d’entendre enfin tes gémissements et tes râles, de continuer jusqu’à ce que tu demandes grâce, tandis que je te fouette toujours, sans pitié, jusqu’à ce que tu perdes connaissance...” (O.c. Pág. 163)

el hecho de que Apollinaire las repita imaginando que es el sujeto activo y Sacher-Masoch el pasivo no tiene mucha importancia; **lo que cuenta es aquella voz, aquellas palabras que permanecen aún precisas e imborrables en el inconsciente de los dos.**

Pero aquella voz les obsesiona, por eso Guillaume vuelve interminablemente a los mismos propósitos. Así dice otra vez en la carta de 9 de enero:

“Il me semble que je te pénètre partout même là où tu le crains, il me semble voir tes soubresauts quand je te fais sentir que tu m’appartiens, que j’ai droit sur toi, droit de te mater, de te faire souffrir, droit d’anéantir ta fierté et ta volonté, il me semble voir ton orgueil fléchir et ta bouche me rendre hommage devant et derrière. Il me semble te voir déjà quand nous irons plus loin sur l’échelle de l’amour et que toutes les folies ouvriront leurs écluses pour nous entraîner au courant de la passion. Lou, tous les torrents de mon être rouleront en toi, je veux te fatiguer de toutes les façons et que tu demandes grâce à ton amant qui ne te l’accordera que si ça lui plaît”

Aunque sólo unas líneas antes le decía:

“Il y a une correspondance unique et inouïe entre nos âmes”

Pero en su imaginación todo tiene una lógica, ya que también con su madre tenía una “correspondance unique”, y aún más: una identificación, una fusión que, aunque como sujeto y objeto, los confundía hasta el punto de no saber bien donde comenzaba uno y acababa otro. Por eso, en su relación con Lou emprende un camino delirante que le lleva a imaginar que Lou es el objeto que ocupará su lugar. En la carta de 12 de enero le dice:

“Je ne vis que pour que tu sois a moi, ma chose, ma chose obéissante et adorable”

Su cosa, cosa obediente, porque esa pasividad del objeto de deseo le excita y desborda todas las fantasías sexuales, las enfermizas y las de dominación, que ya desde los escritos eróticos estaban listas para manifestarse a la primera oportunidad:

“Tu es la GRANDE CHOSE. Mon Lou tu ne peux te figurer comme je t’ai désirée hier et cette nuit. Je m’imaginai ton corps, cette chère humidité de la grotte mystérieuse où gîte la volupté. J’ai imaginé que si tu ne me répondais pas comme je voulais, lors de notre prochaine rencontre, je t’aurais mise nue à quatre pattes comme une chienne. Je t’aurais fouaillée pendant que ta bouche m’aurait bu et si je ne t’avais pas jugée suffisamment humiliée je t’aurais piétinée. J’aurais foulé aux pieds ton ventre et ton derrière tour à tour sous les clous de mes souliers d’artilleur. Et meurtrie je t’aurais empalée...”(Carta a Lou de 11 de enero de 1915)

Sólo se trata de repetir lo que llevaba elaborando en su imaginación desde hacía muchos años. Y Lou le da la oportunidad de dirigir sus fantasías a un objeto real, pero a un objeto que desde el momento en que Apollinaire se dirige a él lo hace irreal, lo sitúa en un nivel que solo pertenece a él y a su inconsciente, independientemente de lo que piense, de lo que sienta o de lo que sea Lou. **El poeta repite estas palabras al aire para excitarse, para alcanzar una tensión sexual;** y las dirige a Lou sin dirigírselas, como si no le llegaran, como si Lou ni siquiera se diera cuenta de lo que él dice. Sólo se trata de repetir hasta la saciedad las palabras familiares que impregnaron su infancia de tal manera que al repetirlas vuelve a recuperar su morbosa, insegura, pero única identidad familiar. La consecuencia será una relación artificial, casi ficticia

con Lou, un personaje que, en cierto sentido, él ha creado para depositar en ella sus fantasías, unas fantasías que, aunque a veces el poeta lo desee, ella no puede compartir con él.

Que en realidad no se dirige a Lou sino a sí mismo, o a sus fantasmas, resulta clarísimo, casi sorprendente, cuando vemos en las cartas expresiones muy similares a las del relato Giovanni Moroni, que he citado más atrás, referidas entonces a una madre imaginaria.

Pero volvamos a la carta de 11 de enero : “Je t’aurais mise nue a quatre pattes comme une chienne...” Este tipo de fantasías “animalistas”, a las que Apollinaire alude con mucha frecuencia, es más típico de masoquistas que de sádicos.¹ En efecto, es muy frecuente que los masoquistas imaginen que son perros a los que se maltrata o caballos a los que se fustiga o sobre los que se cabalga. Esta fantasía está también en la base de una de las últimas escenas de la primera *Education* de Flaubert : Jules no puede liberarse de un perro miserable y sucio que es claramente la imagen de sí mismo...aunque puede ser que en la imaginación del autor el perro sea el propio Flaubert en vez de su personaje Jules... Y, por supuesto, el famoso libro de Sacher-Masoch *La Vénus à la fourrure* está repleto de fantasías de este tipo, en las que el autor, a través de su protagonista Séverin, se imagina animal, especialmente perro, vapuleado por una mujer:

“Sa main droite jouait avec un fouet cependant que son pied nu s’appuyait négligemment sur l’homme étendu devant elle comme un esclave, comme un chien”
“Wanda...se rend au théâtre sans moi...j’erre inquiet dans le jardin comme une bête qui a perdu son maître...je me jette aux pieds de Wanda: “je ne veux rien de toi, rien d’autre que la permission d’être toujours près de toi, d’être ton esclave! Je veux être ton chien”
(O.c. Págs. 124, 134 y 135)

Apollinaire, ya lo veremos más adelante, utiliza este tipo de imágenes para expresar las dos tendencias, el sadismo y el masoquismo, aunque normalmente las fantasías animalistas con Lou son esencialmente sádicas. En la carta de primero de abril de 1915, en vísperas de su marcha al frente, desesperado y furioso porque ha perdido su amor, la fantasía es necesariamente sádica:

“...J’y trouvai une jolie canne à pêche en écaille et me souvenant du conseil de la vieille je jetai ma ligne et bientôt je sentis que ça avait mordu. Je tirai et il vint au bout de ma

¹ Aunque, como hemos visto, cuando Sade quiere expresar el desprecio y la crueldad que inspiran al Duque de Blangis las mujeres, las compara con animales, a los que “l’on écrase de coups” cuando se niegan a obedecer.

ligne une femme nue qui tenait l'hameçon entre les dents. Ses seins étaient aussi jolis que les tiens ce qui n'est pas peu dire, on eut dit que deux jeunes chats montraient là leur museau rose. Je ramenai ma balancelle vers la rive tandis que ce mignon poisson qui était de ma pêche se secouait en tendant le derrière, en le faisant rentrer en faisant les mines les plus amusantes. Elle sauta gracieusement sur la rive. Je la suivis et elle m'entraîna doucement vers le bungalow. A ce moment le soleil se leva et brusquement il n'y eut plus devant moi qu'une chienne qui me regardait d'un regard si pitoyable que je ne pus m'empêcher de prendre quelques rayons au soleil et d'en fouetter à tour de bras cette malheureuse qui se sauva en hurlant et il ne resta à sa place qu'une sorte de nuée où apparaissaient les traits des amantes d'antan une à une et ensemble distinctes quoique confondues..."

Un fragmento fabuloso, con un tono similar al de la *Onirocritique* y lleno de fantasías sexuales, pero con una muy precisa: Lou aparece en su imaginación tal como él desearía verla en esos momentos, es decir, como "une chienne malheureuse et pitoyable" a la que le hubiera gustado azotar salvajemente hasta oír sus aullidos de dolor por todos los sufrimientos que le está causando, igual que en las obras anteriores hubiera deseado ver a su madre humillada y pisoteada por de un hombre.

Pero en su cabeza, en su inconsciente, aparecen siempre, en un momento o en otro, imágenes de hombres humillados en los que los animales intervienen de alguna manera. En *Les Onze Mille Verges*, Katache, el masoquista por excelencia en la imaginación del poeta, se ve incluso más humillado que un perro, ya que su mujer acepta tener relaciones sexuales con el animal y no con él, y además se ve obligado por su esposa a ayudar al perro en este menester:

"Elle appela son chien, un beau danois, qu'elle branla un instant. Quand son vit pointu fut en érection, elle fit monter le chien sur elle, en m'ordonnant d'aider la bête dont la langue pendait et qui haletait de volupté" (O. compl. Vol. III Pág. 948)

Y si unas veces, ya en la vida real, imagina que Lou es el jinete y otras el caballo, en su inconsciente, la mujer es siempre la que cabalga y la que fustiga y él sólo puede aspirar a ser un caballo azotado. Así lo vemos muy claro con Mony, su alter ego de *Les Onze Mille Verges*:

"La Circassienne chevauchait Mony avec rage" (O. Compl. Vol. III. Pág. 934)

Con todo esto lo que pretendo demostrar es que cuando Guillaume escribe cartas sádicas a Lou, vuelve siempre a las fantasías y a las imágenes obsesivas que se forjaron en su infancia, hasta tal punto que, aunque pretenda dominarla, de alguna manera tiene también la fantasía de que Lou se comporte de esta forma con él. Así mientras escribe a Lou y desea verla como "une chienne pitoyable et malheureuse" se excita también imaginando que él es al mismo tiempo ese perro o, como veremos más adelante, la persona a quien alguien pega, ata, azota o amordaza; de esta forma, su agresividad se libera de manera sádica y masoquista a la vez. En efecto, la frontera que separa el sadismo del masoquismo es muy sutil y el deslizamiento se produce imperceptiblemente. Freud dice a este propósito:

"Ce qui caractérise avant tout cette perversion, c'est que sa forme active et sa forme passive se rencontrent chez le même individu. Celui qui, dans les rapports sexuels, prend plaisir à infliger une douleur, est capable aussi de jouir de la douleur qu'il peut ressentir. Un sadique est toujours en même temps un masochiste, ce qui n'empêche pas que le côté actif ou le côté passif de la perversion puisse prédominer et caractériser l'activité sexuelle qui prévaut.

De plus, il est clair que l'opposition sadisme-masochisme ne peut être expliqué par le seul élément d'agression. Au contraire, on serait tenté de rapporter cette union d'éléments antagonistes à la bisexualité unissant les caractères masculins et féminins, que la psychanalyse remplace fréquemment par l'opposition actif-passif" (*Trois essais sur la théorie de la sexualité* Págs. 45 y 46).

Más adelante, al estudiar el masoquismo veremos cómo funciona en Apollinaire esta alternativa de fantasías femeninas y masculinas que Freud resalta tan acertadamente en la última edición de este libro.

En los escritos de Apollinaire y en las cartas a Lou vemos continuamente este desplazamiento de imágenes: la misma fantasía aparece con frecuencia en distintos pasajes con doble significación, sádica y masoquista, aunque, al final, suele prevalecer la masoquista.

Apollinaire ha representado demasiadas veces la escena de la sumisión para no haberle tomado gusto, para no haber encontrado en ella una excitación profunda. Así, en el fondo, cuando actúa con Lou como un cruel y autoritario sádico, se está comportando como realmente espera que una mujer se comporte con él, y proyecta en ella todas las fantasías en las que probablemente lo que más le excitaría sería representar el papel de víctima.

En la carta de 15 de enero de 1915 continúa con el delirio de la dominación; su imaginación se desborda, pierde toda posibilidad de razonar, y vuelve a caer en el lenguaje que desde tiempo atrás le encadena a una violencia sin freno. Pero el poeta no parece tener posibilidad de control. Una pulsión irresistible le lleva a decir cosas desmesuradas en las que se enreda como un bufón que llora en la amargura de viejas palabras más que amenaza. Todo suena desorbitado y absurdo, como si la locura se entremezclara con un recuerdo doloroso que le atormenta. Y desde ahí, desde la desesperación, una rabia feroz e imprecisa le lleva necesariamente al fango de la perversión. Y en esta proyección de los propios fantasmas sobre otro, sobre una mujer, Lou, Guillaume desvela los fantasmas sexuales que le persiguen:

“Je peux douter de moi par fatigue, je ne sais quoi, mais toi, tu vas douter de moi qui suis ton maître, qui ai tous les droits, toutes les puissances sur toi. C’est insensé. Je t’apprendrai mon Lou que tu m’appartiens et je trouve que tu considères bien à la légère le pouvoir que j’ai sur toi. Je veux que tu aimes tout ce que je te ferai... Tu dois être heureuse de tout ce que je te ferai et tu dois embrasser passionnément le fouet que je brandirai, et tu devras me demander très sincèrement encore. Ce n’est pas seulement ton imagination qui doit être en jeu, c’est aussi ton derrière, ton gros cul qui doit souhaiter les coups comme une grande volupté, si c’est mon bon plaisir de lui en donner, comme tes joues doivent être heureuses des gifles que je puis leur flanquer, si ça me dit. Coups ou baisers ce doit être aussi épatant pour toi, du moment que ça vient de moi. Les coups doivent être seulement considérés comme de gros baisers, et les baisers comme de petits coups. Si quand tu es à froid, tu redoutes les gros baisers, sois si exquise, si passionnée, si adorable que tu ne mérites que les petits coups de ma bouche. Mais si tu sais que je t’aime autant dans ma sévérité que dans ma douceur, de même que le plus petit bout de ta chair est aussi chéri par moi que le reste, mon amour adoré.”

Pero, como vengo diciendo, Apollinaire con estos comportamientos de dominación no inventa nada, sino que toma como modelo una voz maligna y amenazadora que habla dentro de él: la voz profunda, la voz *ligure* de su madre, de su opresora. La voz que escuchó desde niño, la que le excitaba y al mismo tiempo le mantenía en una tensión terrorífica a la espera del castigo y en el miedo del sufrimiento que iba a venir. Por eso trata de buscar de nuevo en esa voz el paroxismo erótico de otros tiempos; pero esta vez quiere situarse en el lugar del que castiga, en el trono de la dominación. Y desde ahí repite las viejas frases que suenan incoherentes y parecen fuera de contexto y de toda lógica. Son frases desconectadas que recuerdan a las de una madre tirana que impone total obediencia y sumisión a su hijo, amenazándole y justificando sus

amenazas con el amor que siente por él : “Je t’aime tant dans ma sévérité que dans ma douceur”.

Pero Apollinaire, como hemos visto ya, no es el único que se recrea en tamañas locuras y sinrazones. Tales propósitos son muy corrientes en sadomasoquistas de todas clases. Sacher-Masoch, con el que tiene tantas fantasías en común, suscribía contratos con sus amantes y con sus propia esposa en los que se ven párrafos muy semejantes al que acabamos de leer; y, como ya he dicho, aunque Apollinaire se coloque en la posición sádica y Sacher-Masoch en la masoquista, la fantasía es la misma : repetir aquella voz lejana y autoritaria con la que el adulto que escribe estableció una fijación durante la infancia. Después la distorsionará, la reorganizará con su imaginación, se la repetirá a una mujer con la que tiene una relación erótica o le pedirá que la repita para él... pero lo único que cuenta es la voz de la primera, la que le torturó, la que le maltrató, pero le excitó más que ninguna.

En lo que se refiere a Sacher-Masoch, resulta interesante examinar uno de los contratos que redactó para la firma de su propia mujer, que por cierto tomó el nombre de la protagonista de *La Vénus à la fourrure*, Wanda de Dounaieff; en este contrato le concede total dominio y prerrogativas de castigo sobre él ¹; y precisamente lo que aquí nos interesa, es que, una vez más, usa expresiones muy semejantes a las de Apollinaire en sus cartas a Lou, aunque sea en sentido contrario:

“Mon esclave,

Les conditions sous lesquelles je vous accepte comme esclave et vous souffre à mes côtés sont les suivantes:

- Renonciation tout à fait absolue à votre moi. Hors la mienne vous n’avez pas de volonté.

Vous êtes entre mes mains un instrument aveugle qui accomplit tous mes ordres sans les discuter. Au cas où vous oublieriez que vous êtes esclave et où vous ne m’obéirez pas en toutes choses absolument, j’aurais le droit de vous punir et de vous corriger, selon mon bon plaisir, sans que vous puissiez oser vous plaindre.

Tout ce que je vous accorderai d’agréable et d’heureux sera une grâce de ma part, et vous ne devrez ainsi l’accueillir qu’en me remerciant. A votre égard j’agirai toujours sans faute, et je n’aurai aucun devoir...

La plus grande cruauté m’est permise, et si je vous mutile, il vous faudra le supporter sans plainte...

¹ Las dos características típicas del sadomasoquismo.

Hors moi vous n'avez rien; pour vous, je suis tout, votre vie, votre bonheur, votre malheur, votre tourment et votre joie..."(*Présentation de Sacher-Masoch*. Gilles Deleuze. Les Éditions de minuit. Paris 1967. Pág. 256)

Pero detengámonos en una cuestión muy interesante entre los masoquistas. Como dice Gilles Deleuze, "il n'est tenu que par sa parole". En efecto, como dice también este autor, "on doit constater qu'il n'y a pas de masochisme sans contrat ou sans quasi-contrat". En Sacher-Masoch, el masoquista por antonomasia, esta idea de contrato, de voluntariado, es decisiva. Ya lo hemos visto antes en uno de los pasajes de *La Vénus à la fourrure*: "Décide-toi, veux-tu te soumettre sans réserve?"

En Apollinaire, es indudable que la idea de la aceptación de Lou es esencial. En las cartas vemos continuamente como insiste en que Lou se pliegue "voluntariamente" a su voluntad, es decir, como un pacto:

"Réfléchis bien et si tu dois manquer à tes promesses un jour, dis-le tout de suite, avant qu'il ne soit trop tard...Le Maître abdique sa puissance jusqu'à la réponse définitive de l'esclave. Après quoi il sera maître pour toujours ou renoncera pour toujours au pouvoir qu'il tenait de l'esclave *volontaire*...Aime-moi, Lou, et je souhaite que tu me rendes *volontairement* toute l'autorité que j'ai droit d'avoir sur toi...mon Lou que j'aime plus que tout au monde, mon Lou si beau, mon Lou dont j'attends l'assentiment définitif de ma puissance..." (Cartas a Lou de 3, 4 y 5 de enero de 1915) (Subrayado por mí).

De cualquier modo, las fantasías de Sacher-Masoch y de Apollinaire, como ya he dicho, son las mismas: la total posesión y la dominación de un ser humano por otro, hasta el punto de anular su voluntad, de hacerle sufrir, de poder golpearlo.... un ser humano que pierde su condición de tal para quedar a la merced de otro que, a causa de la actitud totalmente pasiva de su objeto, realza su poder, su prestigio y su singularidad, lo que hará que el objeto pasivo le adore y le venera aún más.

Parece ser que la mujer de Sacher-Masoch ejecutó con gran complacencia y sadismo todas las cláusulas de este contrato. *En lo que se refiere a Lou, que era muy perceptiva, se dio cuenta inmediatamente de que el verdadero mensaje de Guillaume no era sádico, sino masoquista y*

que, a pesar de sus enloquecidas amenazas, lo que realmente podía esperar de él, tal como sucedió, era la sumisión.

Ya he dicho que cuando Apollinaire escribe con un tono autoritario y sádico, imita el tono de la mujer que le influyó decisivamente desde niño, su madre, la bella y dominante Angelica, una mujer cruel que recordaba a una altiva amazona, ya que según los diferentes testimonios calzaba botas y le gustaba pasearse dentro de su casa con una fusta en la mano... una mujer que le parecía la más fascinante y prestigiosa, precisamente a causa de su tiranía y de su altivez, y que le influyó tanto que siendo adulto vuelve a imitar su actitud y sus palabras.

Y también en la base del comportamiento de Sacher-Masoch hay, al menos, dos mujeres : su nodriza, a la que describe bella, majestuosa y llena de crueldad, y una tía lejana, a la que ya he hecho alusión, Zenobia, que, como ya veremos más adelante, trataba despóticamente y azotaba a su marido en presencia de sus amantes. Según él mismo cuenta,¹ todas las leyendas con las que le instruía su nodriza estaban llenas de Zares y Zarinas sanguinarias y siempre era la mujer la que torturaba o mataba al hombre. Aquellas dos mujeres tan crueles, pero tan seductoras a sus ojos, le influyeron para toda su vida, por eso lo que más podía excitarle era que la mujer objeto de su deseo repitiera con él la actitud cruel y autoritaria de las dos. Sacher-Masoch cuenta en sus memorias que estas dos mujeres fueron decisivas en sus gustos masoquistas, pero es indudable que su madre no pudo ser un modelo de ternura ni de afecto, de otra forma ese hubiera sido el verdadero mensaje que hubiera retenido...además, su obsesión por el frío que siempre rodea en su imaginación a la mujer, denota el frío afectivo en que vivió su infancia. Es indudable que su madre no pudo ser una persona calurosa, sino que como las otras dos que describe, y probablemente aún más, tuvo que ser fría y cruel, igual que todas sus heroínas, en las que no hace más que depositar sus vivencias infantiles de manera obsesiva, lo mismo que hace Apollinaire.

Apollinaire pasa en sus escritos imaginarios y en la vida real con mucha facilidad del sadismo

¹ Sacher-Masoch, *Choses vécues*. La Revue Bleue. Paris 1888

al masoquismo. En *Les Onze Mille Verges* este contraste es evidente, ya que alternan las crueldades de Mony y la sumisión dolorosa de Katache. Pero lo que es evidente es que detrás de las dos actitudes está la repetición de la relación con su madre, aquella mujer que con su crueldad “ sólo pretendía educarle en la moralidad ”.

El fantasma de la masturbación

En la carta de 16 de enero de 1915, dentro de un contexto de dominación y de amenazas, Guillaume aborda una cuestión esencial, la masturbación de Lou, una actividad que, en lo que se refiere a sí mismo, debió ser reprimida de manera severa por su madre durante su infancia. Veamos como repite lo que debieron ser más o menos aquellas palabras, ya que el tono que usa suena más al de una madre que reprime a su hijo que al de un amante que se dirige a su novia:

“Fais l’effort pour ne pas te faire menotte, fais-le, il le faut, je le veux, maîtrise-toi, un peu de volonté. Tu as besoin d’être corrigée, c’est pour ton bien et parce que je t’aime qu’il faut que j’en vienne là. Et il faut que je le fasse d’autant plus sévèrement que je t’aime davantage. Tu dois faire plier ton orgueil devant mes ordres, tu es à moi, tu dois m’obéir. Je ne veux pas que tu t’affoles, si tu t’affoles encore comme cela, je me fâcherai et ce sera pire que tout ce que je t’ai dit et que tu sais...Tu mérites plus de sévérité que je n’en ai encore eu. Prends garde, Lou, prends garde, ne me rends pas méchant en faisant de bêtises, toi qui es digne de ne pas en faire, qui ne dois pas en faire...Voyons Lou, réfléchis un peu, tu es intelligente, tu es d’une race merveilleuse et des fois tu agis comme un petit noc, allons un peu de fierté, elle doit se développer d’autant plus qu’elle s’est abaissée devant moi, je te l’ai dit, cet abaissement volontaire de ton orgueil doit augmenter ta volonté, ta fierté, toutes tes facultés quand elles s’exercent pour tout autre que moi, je suis ton roi, ton souverain, ton maître, le reste est à toi, tu as tous les droits dessus...” (Subrayado por mí).

Esta es la letanía que repite sin cesar: una serie de frases delirantes, y a veces crueles, que hablan siempre de lo mismo, de algo que quedó detenido en alguna parte de su inconsciente sin poder evolucionar. Unas impresiones que le marcaron para siempre y que vuelve a repetir cuando se aliena y da rienda suelta a sus fantasmas profundos. Entonces los recuerdos vuelven a roer el alma de aquel niño maltratado, y terriblemente excitado habla de los conflictos que estuvieron en la base de lo que tuvo que ser la brutal dominación: la obediencia, la posesión total y la represión de sus pulsiones sexuales, sobre todo la masturbación. Esa es la voz que oímos

mientras habla desde un nivel inferior, desde aquella región misteriosa en la que los conflictos siguen vivos. Conflictos que le producen aún una tensión extraordinaria.

Sobre todo en esta primera época, es indudable que mientras escribe pierde a veces la conciencia y vuelve a una etapa anterior en la que raíces dolorosas y lejanas le atrapan de nuevo. Así parece que, aunque se refiere a situaciones presentes y relacionadas con Lou, hace hablar en su lugar a otra persona de la que toma prestada la voz, una persona con la que está íntimamente unido, como si una corriente pasara de uno a otro, como si fueran vasos comunicantes. Cuando Guillaume se obsesiona con la masturbación de Lou lo hace desde una instancia inconsciente que le dicta conductas convencionales y obediencia rígida y violenta a partir de las represiones que le imponía su madre. Son los conflictos en los que vivió durante su infancia y que fueron decisivos para su evolución sexual; y como los vivió con tensión, le dejaron huellas profundas e inconscientes en la memoria que determinaron para siempre su carácter, sus complejos de culpabilidad y de castración, sus miedos y tantas otras obsesiones. Porque precisamente la masturbación infantil es el eje alrededor del que giran las fantasías sexuales de los niños. Freud dice a este respecto:

“Nous avons montré que les manifestations sexuelles infantiles présentaient surtout un caractère masturbatoire...Nous avons encore besoin d'approfondir les raisons pour lesquelles le sentiment de culpabilité des névrosés se rattache toujours au souvenir d'une activité onaniste exercé le plus souvent au moment de la puberté. Grossièrement, cette relation peut s'exprimer ainsi: l'onanisme représente à lui seul presque toute l'activité sexuelle de l'enfant et est à même par conséquent d'assumer le sentiment de culpabilité attaché à toute cette activité” (*Trois essais sur la théorie de la sexualité*, Págs. 150 y 180)

Y también en su libro *La vie sexuelle*:

"La répression plus ou moins forte de l'activité masturbatoire de la première enfance par les personnes qui prennent soin de l'enfant active le complexe de castration. Nous admettons que cette masturbation dépend du complexe d'Edipe et signifie la décharge de son excitation" (Presses Universitaires de France, 1969. Traducción de Jean Laplanche. Pág. 125)

Así, si el adulto priva al niño con brutalidad, o bajo la amenaza de castración, de esta actividad a la que él da tanta importancia, las consecuencias pueden ser desastrosas. La masturbación quedará vinculada para siempre en su inconsciente a una sensación de culpabilidad y de riesgo, un riesgo tan terrorífico como la castración. Por eso no es de extrañar que en ocasiones Guillaume quiera "salvar" a la mujer amada, en este caso a Lou, de estos peligros que se presentan en su inconsciente de manera confusa, y que la quiera salvar utilizando el único modelo que conoce, el que usó su madre. *Aunque, en realidad, la fantasía va más lejos, y en el fondo, al intentar salvar a Lou de este vicio, quiere ahuyentar de sí mismo la culpa y el peligro.*

Todas las represiones que Apollinaire sufrió por parte de su madre, y no sólo de la masturbación, fueron como mutilaciones sucesivas de su personalidad, que no sólo dieron lugar a terroríficos complejos o a explosiones de agresividad y de deseos de dominación, sino que, en muchos sentidos, contribuyeron a detener la evolución de su sexualidad en una fase pregenital oral y sádica anal, sin dejar paso a una evolución adulta y genital plena...pero estos problemas ya los veremos más adelante.

En todo caso, la masturbación, que le obsesiona tanto y que permanece en él como una fuente infantil de excitación, funciona en Apollinaire en dos sentidos: unas veces como fijación de represión, como estamos viendo con Lou, pero otras no para reprimirla, sino para crear una tensión sexual extraordinaria, la misma que se creó durante su infancia, que le permita excitarse. Entonces incita a Lou a que se masturbe y además le pide que se lo cuente con todos los detalles:

“Mon Lou raconte-moi le détail de tes menottes et de tes excitations, raconte-le complètement, ça m’amuse infiniment, bien plus même. Ne crains pas que je me fâche des détails quels qu’ils soient, tout ce qui t’excite d’où ou de qui ça vienne m’intéresse”
(Carta de 4 de febrero de 1914)

A partir del momento en que Guillaume considera que Lou le pertenece, que se ha creado entre ellos un vínculo profundo, recupera las fijaciones que permanecen en su inconsciente, los fantasmas que le atormentaron en su infancia y que aún le obsesionan y le excitan. Y llega un momento en que desear significa volver a resucitar los conflictos, las tensiones y las

represiones. De todos, como ya he dicho, la masturbación es el que más le hace caer en la irracionalidad, en una proyección ilógica de sus deseos y de sus angustias inconscientes.

En Nîmes, cuando es tiempo de guerra, mientras los ejercicios se suceden, Apollinaire piensa constantemente en la masturbación de Lou. Y entonces no puede evitar repetir interminablemente los viejos propósitos que marcaron su infancia, porque cuando se dirige a Lou sobre estas cuestiones, lo que le obsesiona es su propia infancia y, sobre todo, su propia masturbación, que debió excitar y obsesionar tanto a su madre como ahora le excita y le obsesiona a él. Por eso vuelve una y otra vez a repetir las mismas palabras :

“Je te demande encore, mon Lou, de répondre à mes lettres. Si tu les lis, réponds-y. Si tu ne les lis pas...Obéis-moi, Lou! Sans quoi, je t'assure que je me fâcherai, pan, pan pour de bon. Je voudrais que tu sois tellement à moi, que je n'aie qu'à te bercer dans mes bras et te prendre et que je n'aie jamais à te fesser autrement que pour m'amuser et t'exciter un peu, mais si tu continues à être désobéissante, il faudra que j'apporte un fouet de conducteur et tu verras. Pour menotte de même, je veux que tu fasses des efforts pour t'y livrer plus rarement. Tu comprends, je ne te demande pas de renoncer à cette récréation, mais de ne pas t'y livrer tous les soirs, car ainsi tu en abuses, t'abîmerais et je veux mon Lou aussi joli toujours que quand j'ai commencé de l'adorer, je veux que sincèrement tu me dises, c'est-à-dire m'écrives chaque fois que tu t'es fait menotte, JE LE VEUX. Je sais bien, du premier coup tu n'arriveras pas à exercer suffisamment ta volonté, mais peu à peu, tu te domineras...” (Carta de 17 de enero de 1915)

Entonces todo se confunde en su imaginación : las amenazas, los terrores vividos... pero todo conduce a lo mismo : a una excitación delirante que le lleva a volver una y otra vez en la misma carta a la masturbación y desde ahí a la violencia, a las perversiones, y, sobre todo, al fantasma terrorífico y excitante de la castración:

“Résiste d'abord une fois de temps en temps...Ainsi fais-le après reçu de cette lettre en pensant que je t'adore, que je te désire, que je pense à ta nudité exquise de Salomé *se branlant devant la tête coupée du Baptiste*. Pense combien j'aime tes seins...Regarde te belles fesses tremblantes que j'ai fouettées avec délices...”¹ (Subrayado por mí).

¹ Freud en *La vie sexuelle*, (Pág. 79), dice, como ya hemos visto al estudiar la castración en el primer capítulo: "Nous savons bien que la décapitation est le substitut symbolique de la castration"

o a las declaraciones de amor, para pasar otra vez a la represión de la masturbación que continúa obsesionándole:

“Pense que je t’aime autant avec l’âme qu’avec le corps et le lendemain pleine de cette pensée résiste, ne te fais pas menotte...”

La fusión con Lou y las fantasías de ataduras

El 18 de enero de 1915, vuelve de nuevo a hablar de dominación. Y siempre con las mismas palabras que, en nombre del amor, reclaman un objeto, una renuncia total de Lou a su voluntad. Pero otra vez se trata de la misma fijación en la que Lou no será nada, sólo una imagen inventada por el que quiere ser su dueño. Y así pretende crear con ella un vínculo de posesión tal que la sitúe en las vivencias que él ha conocido durante su infancia y su adolescencia, algo que le parece indispensable para poder tener un amor y una identificación profunda, excitante y emotiva:

“Je t’ai dit que je voulais que tu sois ma chose...il me faut ta vie, ton sang, chaque respiration de ta poitrine, chacun de tes désirs et tout l’assentiment de ta volonté, de ton corps, de ton esprit. Donc, cela signifie que rien de ta vie passée ne peut subsister en toi comme délectation. Tu dois tout oublier pour n’être plus que mienne...”

Pero la continuación de la carta es todavía más sorprendente:

“Je ne suis pas jaloux de ce qui pourrait se passer entre toi et les autres...tu le sais d’ailleurs...mais je suis jaloux de toi, de que tu sois complètement à moi et tes dernières lettres montrent un affairément et des tas de préoccupations (naturellement pas de Toutou qu’il s’agit) qui me privent de ton obéissance, de ta tendresse, et presque de tes lettres... Je ne m’affole pas de tes amis, mais Lou, je connais Nice...”

Ser suya, poseerla completamente, como pretende, no significa entonces que no pueda tener un amante oficial o incluso aventuras con otros hombres, como precisa muy bien con el plural “les autres”. Lou tiene que ser “complètement à lui” y, sin embargo, le dice al mismo tiempo “je ne suis pas jaloux”. Pero todo tiene una coherencia en Guillaume. En realidad, cuando habla de que sea completamente suya, no piensa esencialmente en que no tenga otras aventuras o un

amante, sino que lo que le está pidiendo es algo que va más lejos, en el sentido y en el tiempo: *quiere que Lou reviva con él la relación más completa, más total, más entregada que conoce: la que él vivió con su madre en la fusión y en la identificación*, porque le parece que esa es la única forma posible de amar:

“Oui, tu es moi-même et je suis toujours en toi comme tu es toujours en moi” (Carta de 9 de enero de 1915)

Y pretende, imagina, que ya ha llegado con ella a esa identificación con la que sueña :

“Quand le sommeil nous prend
Dans nos lits différents
Nos songes nous rapprochent
Objets dans la même poche
Et nous vivons confondus
Dans le même rêve éperdu” (Poema enviado a Lou el 10 de enero de 1915)

La que existe también entre los pájaros “pihis”, que tanto le impresionan, y de los que, como ya hemos visto, habla en *Zone*:

“De Chine sont venus les pihis longs et souples
Qui n’ont qu’une seule aile et qui volent par couples”

Y mientras imagine que han llegado a esa fusión, poco importa que Lou tenga un amante, poco importa que exhiba sus aventuras. También su madre tenía aventuras sin número. Lo que contaba era la total fusión que los unía y eso es lo que quiere repetir con Lou, porque es lo que conoce, lo más excitante, y así quiere construir la relación entre los dos. El 11 de enero vuelve a insistir en la fusión que los une, la que él desea, la que imagina, con los esquemas de su memoria y a partir de sus viejos modelos:

“Nous nous sommes donnés l’un a l’autre de telle façon que rien ne pourra nous séparer, même la mort.”

Naturalmente, y aunque él no comprenda la razón, Lou se aparta poco a poco de él. En primer lugar, porque sólo le interesa el poeta para que la adore, para que la ayude económicamente y para vivir con él momentos de terrible excitación, siempre que se sienta dispuesta a ello. Pero, seguramente, también se aparta de él a causa de su excesiva locura, y, sobre todo, porque del único del que está realmente enamorada es de Toutou. Y Guillaume lo sabe, por eso simultáneamente a sus cartas de dominación y de fusión le escribe el 19 de enero :

“Ne sois triste mon Lou, tout s’arrangera, sois gaie... Tout est dangereux dans la guerre, mais le poste de Toutou ne l’est pas plus que bien d’autres et l’est beaucoup moins que beaucoup d’autres. Toutou et moi t’adorons, nous reviendrons. Toutou sera près de toi, tu le reverras bien portant, mon Lou chéri...”

Este periodo tan intenso de la correspondencia, que comienza tras las noches delirantes de fin de año (1914), concluye el 27 de febrero de 1915, cuando Lou no acepta ir a visitarle a Nîmes, después de haberle hecho concebir ilusiones (“Je suis content puisque tu pourras rester au moins six semaines”. Carta de 1 de febrero de 1915. “Trouvé bel appartement pour toi et tes chiens” Carta de 23 de febrero...) Durante todo este tiempo, mientras espera su llegada, el poeta se encuentra en una estado de exaltación extraordinaria:

“Samedi dîné chez Nicolini. L’aînée de ses filles te ressemble un peu, à tes yeux, et ça m’a fait une impression fantastique de m’apercevoir de cela, j’ai aussitôt été comme ivre... Je suis ton maître, ton élève, tout le tremblement, c’est merveilleux...” (Carta de 1 de febrero de 1915)

que se traduce en un deseo desorbitado y que da lugar a la violencia, a la dominación y a todas las obsesiones que estamos viendo.¹ Una permanente insatisfacción le lleva a desear siempre más, a querer poseer a Lou completamente. Por eso, como si de una fiebre delirante se tratara, no puede dejar de hablar, temblando, incoherente, amenazante, en casi todas las cartas de este primer periodo, de la dominación que pretende conseguir sobre ella:

¹ Aunque podemos observar que pasa sutilmente de las fantasías sádicas a las masoquistas: quiere que se instale entre ellos una excitante relación, ya sea adoptando él el papel de "maître" todopoderoso o el de sumiso alumno...

“Tu dois m’être soumise, tu dois, je me donne tout à toi, mais comme ton maître qui t’adore, tu dois être à moi, sans quoi...Ton orgueil doit plier puisque je t’aime - Tu ne dois jamais en faire à ta tête sans quoi me perdras - Je veux pas que tu te forces, je veux que tu sois à moi par *nature* “ (Carta de 21 de enero de 1915)

“Ton orgueil doit plier puisque je t’aime”. La voz de su madre está ahí otra vez formando su modelo. Y el poeta consiente. Sólo su madre tenía razón, amar es dominar. Por eso se deja llevar por esa voz que le invita a algo antiguo y excitante, hasta llegar, intencionadamente o no, al sadismo, a la dominación y a la perversión. Y en su delirio se imagina que él es otra vez su madre y Lou el niño que él era cuando surgieron sus obsesiones... pero esta imagen es tan interesante que merece un estudio aparte, lo que haré más adelante :

“Il me tarde, mon Lou chérie, que je t’aie en liberté pour mieux te mater. Tu es follement indépendante. Il faut que je te fasse plier que tu le veuilles ou non. Je pense parfois que tu es ce fameux petit garçon qu’il faut châtier...Je te prend tout entière et te plie à volonté” (Carta de 27 de enero de 1915)

“Pour mieux te mater”. Una frase que resuena en su cabeza mientras la escribe como una alucinación, pero que necesita plasmarla en la carta a Lou. Es como si quisiera actualizar, resucitar el recuerdo para que su imaginación pueda divagar sobre él. Son vocablos, frases hechas que repite para sí mismo, como si nunca fueran a tener un destinatario, como si su única función fuera la de materializar en su conciencia lo que hasta entonces pertenecía al inconsciente. Son frases fugitivas, que se deslizan del inconsciente al consciente y que lo que tienen de fascinantes para el poeta es precisamente que pertenecen a un momento pasado vivido intensamente. Son frases sin consecuencias, que se extinguen tras haberlas escrito, que sólo existen en su actualidad gráfica durante el tiempo que tarda en escribirlas. Es su mano la que escribe los grafemas, pero si sobreviven al movimiento de su mano es únicamente para devolverlas al lugar de donde nunca debieron salir : a su memoria inconsciente, desde donde cuando sea necesario las volverá a hacer revivir con otra forma, bajo otra apariencia, en otro contexto.

Guillaume escribe este tipo de frases para llevar al extremo la satisfacción gráfica o verbal de repetir lo que ha oído, aunque Lou no conozca la significación, y, sobre todo, aunque no le

interese. Lo que cuenta para el poeta es plasmar el recuerdo vago y lejano de la voz de su madre que escribe por él, porque él continua a no existir sin ella como ella no existe tampoco sin él. Y él es ella, con sus conflictos, con sus violencias, con la idea de que el amor debe engendrar algo intensísimo y terrible, porque si no no es amor. En este sentido escribe también el 1 de febrero :

“Lou exquis je vais aller seller dans une grande allégresse qui me vient de toi et qui va vers toi et qui me transporte dans un vertige si délicieux que j’y voudrais mourir dans tes bras en plongeant mes yeux dans tes yeux, dans l’amour parfait et terrible”.

Porque para Apollinaire el amor sólo puede concebirse como una pasión terrible y dolorosa (“ton amour doit être passionné de douleur”. Carta de 12 enero de 1915). Y así trata de recrearlo con Lou. Y a esa mezcla de adoración, de furia y de rabia la llama amor. Amor que ni siquiera es compartido, sino un acto volitivo único que se conecta con las oscuras profundidades de su memoria. Por eso, aunque Lou no comprenda su trayectoria demente, él sigue su camino guiado por una pulsión que muchas veces no puede controlar y ni siquiera identificar:

“Si tu pas sage tu verras, serai sévère, Lou, comme un précepteur pour son élève indiscipliné” (Carta de 23 de febrero de 1915).

Toda una serie de vivencias anteriores, infantiles y delirantes que el poeta resucita con su imaginación reencarnándolas en Lou. Pero las reencarna representando la escena en solitario, y ridiculizándose precisamente en la falta de eco que encuentran sus palabras. Es evidente: todas estas amenazas y exigencias de dominación no pueden tener ninguna consecuencia, son mensajes que llegan huecos, sin contenido y que Lou no toma en serio. Toda la furia de las amenazas imaginarias permanece también imaginaria en este “maître” de cartón.

Además, en su confusa y extraña relación con Lou el poeta se contradice continuamente. Así, aunque amenace y exija “sa vie et son sang”, en la misma carta o en el mismo párrafo se humilla y se somete incondicionalmente a ella. Hará, como veremos más adelante, todo lo que ellos quieran, Lou y Toutou su amante. Porque cuando se trata de emociones, de amor y de pasión nada en su cabeza está lógicamente estructurado, sólo actúa por pulsiones instintivas, por

vivencias anteriores, a través de fantasmas profundos en los que se irrealiza totalmente. Y desde ellos se deja llevar por toda clase de fantasías. Así, en su sueño de dominación, imagina incluso que Lou es su víctima y que para flagelarla la va a atar:

“Je sais où je t’attacherai, mon esclave adorée, et nous aurons aussi un noble chevalet ou t’étendre, victime royale. Je te fouetterai avec le calme qu’il faut, avec tout le confortable que mérite une aussi belle captive” (Carta de 27 de enero de 1915)

Y, al parecer, durante varios días continúa imaginando cómo llevar a cabo esta idea. Algo que le dará el poder fascinante de tener a Lou completamente a su merced. Por eso, sólo en su cama del cuartel, hablando consigo mismo, compone este tipo de escenas en las que se recrea como en un vicio solitario. Imagina todos los detalles y le excitan tanto que ni siquiera puede dormir :

“Ce matin réveillé à 3 h pas pu me rendormir, pensé à toi, à tes yeux dans la volupté, pensé à mille choses à faire ensemble...Imaginé des liens (chez moi à Paris) pour t’attacher sérieusement sans trop froisser tes poignets. T’expliquerai cela...”(Carta de 30 de enero de 1915)

Pero no caigamos demasiado fácilmente en la simplicidad de la escena. Apollinaire es mucho más complicado que todo eso y tiene una habilidad extraordinaria para proyectar sobre otros las fantasías que desearía para sí mismo, y con Lou, ya lo veremos más adelante, la mayoría de sus fantasías son autosádicas. Y si habíamos dicho que las imágenes animalistas eran típicas de masoquistas que sienten un placer morboso en ser tratados como animales, ser atado, amordazado, quedar a la merced a otra persona, y después flagelado, maltratado y humillado es una de las fantasías más recurrentes del masoquismo. Como dice Nacht:

“Elles représentent une situation infantile et féminine par excellence: être lié, garrotté, à la merci de quelqu’un, battu, maltraité et humilié” (*Le masochisme* Payot, Paris 1965, pág. 30)

Pero ya veremos con detalle más adelante como funcionan todas estas fantasías en Apollinaire.

Por otra parte la escena no es nueva, sino que ya la había imaginado muchas veces. En *Les Onze Mille Verges*, donde da rienda suelta a su imaginación, tenía necesariamente que aparecer. Pero en algunos momentos de esta obra Apollinaire ve la situación a la inversa y nos describe su verdadera fantasía: *un homme*, Mony, con el que se identifica, es “lié et baïllonné”:

“Et se jetant sur Mony épouvanté, les cambrioleurs le baïllonnèrent et lui lièrent les bras et les jambes...La Chaloupe avait une badine à la main et la donna à Culculine en lui ordonnant de taper sur Mony de toutes ses forces” (O. Compl. Vol. III. Pág. 902)

y así pasa, en un deslizamiento masoquista que le es típico, de imaginar que ejerce un poder total sobre una persona que se convierte en su objeto, en su cosa, a recrearse en ser él mismo ese objeto, que una vez reducido a la impotencia total, será azotado cruelmente y tratado sin piedad; es decir, Guillaume volverá a repetir obsesivamente, unas veces con fantasías sádicas y otras masoquistas, las viejas situaciones infantiles.

Pero Apollinaire tampoco inventa nada con esta fantasía, que, como he dicho, es muy corriente entre los masoquistas y que tampoco podía faltar en el masoquista por excelencia, Sacher-Masoch. En su libro ya citado, *La Vénus à la fourrure*, escrito en 1870, aparecen muchas escenas similares a ésta que Apollinaire imagina en *Les Onze Mille Verges* :

“Elle me donna un coup de pied.
“Tu es ce que je veux, un homme, une chose, une bête.”
Elle sonna. Les négresses entrèrent.
“Liez-lui les bras.”
Je restai à genoux et les laissai faire...
Les négresses m’attachèrent à un piquet et s’amusèrent à me piquer avec leurs épingles à cheveux dorées. Mais cela ne dura pas longtemps, car Wanda arriva, sa toque d’hermine sur la tête, les mains dans les poches de sa jaquette. Elle me fit délier et attacher les mains dans le dos; puis elle me fit poser un joug sur la nuque et atteler à la charrue” (O. Compl. Vol. III. Pág. 208)

Exactamente las mismas fantasías que vemos continuamente en Guillaume: el placer que suscita en una persona reducir a otra a un objeto, a un animal, a una cosa... un ser pasivo que cuanto más vapuleado y humillado sea más prestigio otorgará a la mano que le hace sufrir y, que a su vez, encontrará también una inmensa excitación en la sumisión y en el dolor.

Durante este periodo de la correspondencia, Apollinaire representa con Lou todo este tipo de fantasías, tratando de situarse en una enloquecida posición dominante y reduciéndola imaginariamente a un objeto, a una cosa, a un animal, aunque en sus obras literarias represente las mismas escenas en muchas ocasiones desde el punto de vista masoquista, y aunque Lou no siga en ningún momento su juego que, en realidad, sólo pertenece a su inconsciente, a sus recuerdos y, en definitiva a él y a su madre.

.....

A partir del 27 de febrero en que, como ya he dicho, sabe que Lou no irá a Nîmes, que no le pertenece y que no tiene ningún poder sobre ella, Apollinaire renuncia al amor posesivo y total con el que soñaba:

“Les quatre mois de dépôt m’avaient déprimé ainsi que la fin malheureuse de notre amour...Et il vaut mieux être ici (en el frente) un soldat fier et discipliné que ronger un regret, un regret d’amour, surtout quand il s’applique à une inconstante comme tu l’es. Je sais quand tu m’aimas moins, je sais même que dans peu tu ne m’éciras même plus. D’ailleurs tu me l’as fait entendre suffisamment à Marseille” (último encuentro de veinticuatro horas en Marsella el 27 de marzo de 1915)- Carta de 11 de abril de 1915.

y, aunque continúa adorándola, sin respuesta por su parte, sin la posibilidad de fusión que imaginaba, el deseo ardiente no encuentra salida, y, al mismo tiempo decaen todas las manifestaciones exaltadas y excesivas que acompañaban su alienación. A partir de ese momento el poeta no volverá a pretender que Lou sea ni su cosa ni su objeto y las alusiones a la dominación serán muy limitadas, prácticamente inexistentes y, en todo caso, no tendrán la fuerza que tenían en las cartas de esta primera época. Pero Guillaume ya había anunciado que así ocurriría en la ya citada carta de 3 de enero de 1915, en los primeros momentos de deseo delirante:

“Réfléchis bien et si tu dois manquer à tes promesses un jour, dis-le de suite, avant qu’il ne soit trop tard...Donc réfléchis. Le Maître abdique sa puissance jusqu’à la réponse

définitive de l'esclave. Après quoi il sera maître pour toujours ou renoncera pour toujours au pouvoir qu'il tenait de l'esclave *volontaire*"

Pero no nos engañemos, aunque las expresiones de dominación desmesurada se acaben, la furia y la agresividad permanecerán solapadas en el poeta y dispuestas a manifestarse a la primera ocasión. Porque desde su infancia, desde que todos sus movimientos, desde que todas sus satisfacciones fueron reprimidos, tiene explosiones de agresividad, que, con frecuencia, se vuelven contra él mismo. A partir del 27 de febrero cae cada vez más con Lou en el masoquismo y, aparte de ciertos momentos de rabia, de insultos y de provocación, que ya veremos más adelante, en general se trata como hubiera tratado a Lou si hubiera podido hacerlo, y comienza a hacer todos los preparativos para marcharse al frente.

A partir de esta fecha el tono de las cartas cambia radicalmente. Las manifestaciones de sadismo y de dominación disminuyen considerablemente, pero queda otra forma de agresividad mucho más sutil y agazapada que surge de vez en cuando, disimulada y viciosa. Agresividad contra Lou y agresividad contra sí mismo. Aunque muy pronto encontrará una mujer de recambio, Madeleine, en la que volcar el volcán furioso de su violencia. Con ella volverá a repetir las mismas frases de dominación, de posesión y de esclavitud. Pero mientras dura la correspondencia simultánea con Lou, junto a las manifestaciones de amor, de adoración y de masoquismo quedará hacia ella un veneno latente, una agresividad que se reflejará en la constante alusión a los vicios de Lou, especialmente a sus aventuras sexuales, y que, aunque le excitan enormemente, despiertan al mismo tiempo en él una agresividad irracional y excesiva. Así, junto a la rendida sumisión y a la generosidad humillante que le ofrece, hay una malsana y constante petición a Lou de que le cuente sus aventuras eróticas, aunque después se las reproche y la insulte a causa de ellas, como también veremos más adelante.

Pero Lou ya no tiene ningún interés por él, sólo vive para Toutou, por lo que termina la relación con Guillaume. Y entonces súbitamente la situación se invierte: Apollinaire, el que pervertía a Lou con todas las fantasías sexuales imaginables, a partir de ese momento tratará de "salvarla"; le dará con frecuencia consejos de castidad y tratará de demostrarle que es un hombre casto, puro y sacrificado, mientras que ella es una viciosa, ella es mucho peor que él:

“Mon Lou, comment se fait-il que les hommes pouvant se forcer à l'ascétisme absolu, à la sagesse complète, par devoir, par sacrifice, un petit Lou ne le puisse pas?”(Carta de 25 de abril de 1915)

La cuestión es tan interesante y tan ambivalente que merece un estudio detallado más adelante.

Así, como ya he dicho, a partir del 27 de febrero, sin respuesta a su enloquecido amor, renuncia para siempre a la dominación y sólo muy rara vez recuerda los momentos en los que, al menos, creía dominar:

“Mon petit Lou très adoré, le long baiser vicieux que tu m’as envoyé m’a mis dans un état épouvantablement exquis...Je me suis revu maître de Lou, je la dominais entièrement; Lou était malade d’excitation... elle aimait Gui son dominateur à la folie...” (Carta de 2 de junio de 1915)

Y más tarde, en una de las últimas cartas, la de 8 de agosto, vuelve a hablar de esclavitud y de pertenencia y, lógicamente, también de fusión:

“Mon chéri, je crois que tu es plus vicieuse que jamais. La photo en question montre ou laisse deviner des frémissements qui en réalité m’appartiennent et nous lient corps et âme. Mais moi maître, toi esclave, tout de même et malgré tout. Tu pourras rencontrer tous les poilus que tu voudras, tu m’appartiens tout de même pour bien des raisons” (Carta de 8 de agosto de 1915).

La pretensión de dominación desaparece progresivamente, pero la agresividad subyacente, que es profundísima y que tiene las raíces en su infancia, no desaparecerá jamás. Se manifestará de manera evidente o solapada, pero siempre estará ahí, dispuesta a caer sobre una mujer o sobre un ser débil a la primera oportunidad. Sólo tras la vuelta de Orán, cuando empieza la depresión y el abandono, desaparece la violencia, o al menos, bloqueado, no puede proyectarla sobre otra persona... aparte de sí mismo.

Pero cuando surge la agresividad, que es también, como ya he dicho en el primer capítulo, como una droga para evitar la depresión, cuando aparece la furia, nada la puede detener, es como un

volcán en erupción. Y entonces el poeta pierde toda la razón y la proyecta sobre la mujer que cree que le pertenece.

Cualquier chispa, cualquier nimiedad y la agresividad se descargará inconteniblemente. Entonces el poeta ya no es él, parece otro, un ser irracional y sin control que dice cosas terribles y enloquecidas y repite una y otra vez, hasta la saciedad, las cuestiones que le obsesionan y en las que se generó tanta rabia.

El, de manera consciente, querría forjar nuevos mitos, vivir en la creación y en la espiritualidad casi divina que da la poesía:

“Les poètes sont les créateurs, rien ne vient donc sur terre, n’apparaît aux yeux des hommes s’il n’a d’abord été imaginé par un poète...Je sais que ceux qui se livrent au travail de la poésie font quelque chose d’essentiel, de primordial, de nécessaire avant toute chose, quelque chose enfin de divine” (Carta a Lou de 18 de enero de 1915)¹

pero no puede sustraerse a la rabia, porque las viejas injusticias, las humillaciones y las represiones de la infancia todavía le hacen daño y le desesperan. La rabia a causa de la injusticia sufrida forma parte de su vida y a cada instante se reproduce; pero no quiere, al menos conscientemente, recibir nunca más las bofetadas de una mujer, y quiere darlas, como hace en tantas de sus obras imaginarias. Pero al final la rabia y la violencia se volverán siempre contra él y no podrá escapar a ellas, hasta que se vuelva su propia víctima. Juega contra la violencia para perder y de cualquier manera no puede escapar a su destino.

Se atribuye una imagen de personaje subalterno, medio extranjero y sacrificado, pero no quiere que los demás se lo digan e intenta realzar su imagen y su estilo epistolar con un narcisismo indudable; tiene demasiada tendencia a considerarse el centro del mundo, pero, aunque pretenda lo contrario, como objeto de escarnio y de humillación.

Se desvaloriza permanentemente para evitar el horror que le produce ser desvalorizado por los demás y sabe que, de todas formas, su vida es una insatisfacción perpetua. Sin embargo, por la menor cosa se siente humillado y desesperado. Y, aunque a veces se ríe de sí mismo, y aunque

también encuentre excitación en la humillación, otras veces, muestra un ego muy fuerte y no se tolera quedar en ridículo, sobre todo si el ridículo o la humillación vienen de una mujer...

Las expresiones de rabia en la carta a Lou de 28 de enero de 1915

En la carta dirigida a Lou el 28 de enero de 1915 vemos expresada toda la rabia contenida de Guillaume. Un simple comentario de Mémée, la prima de Lou, a propósito de sus modales, si debía o no quitarse la gorra militar para saludar, provoca una sensación de humillación desproporcionada en el poeta, y, en consecuencia, una reacción de furia sorprendente. Más adelante, el 2 de septiembre del mismo año, veremos como se desata otra vez su furia a propósito de un comentario inocente de Madeleine... pero eso ya lo estudiaré al tratar de la correspondencia con ella.

Pero volvamos a esta carta que dirige a Lou. Al principio intenta contenerse dándole, como pequeña venganza y en tono de ironía, lecciones de comportamiento en sociedad:

“Te félicite de fréquenter des gens aussi épatants que ceux que tu cites. Seulement, petit Lou, une observation, la bonne règle veut qu'on n'emploie point la particule lorsqu'on ne fait pas précéder le nom de Monsieur, Madame, Mademoiselle ou de prénom. Ainsi on dirait de toi *Mme. de C.* ou *Lou de C.* mais la *jolie, la merveilleuse C.* Il n'y a d'exception à cette règle que pour les noms d'une ou deux syllabes commençant par une voyelle; ex: *les d'O.* Ou bien *les d'Assas*...Mais on doit dire *les Bourbon, les Coligny* ...Tu m'en veux pas, Lou?”

Y, en seguida, casi de manera infantil, aunque por el momento disimulando la rabia, aparece la verdadera razón de esta pequeña lección de cortesía heráldica:

“Je t'en veux pas pour le képi. Mémée et toi avez raison et je te remercie de me le dire”

Pero, como ya veremos por la continuación de la carta, aunque intenta dominarse y simular que acepta sus críticas, está furioso. Y la furia va aumentando poco a poco. Primero intenta compensar la humillación de los reproches a los que le someten las dos señoras por no haberse

quitado la gorra para saludar, tratando de ensalzarse y comparándose con grandes poetas de la literatura francesa:

“Seulement crois que c’est surtout par distraction et, malheureusement, je suis aussi distrait dans le civil que dans le militaire. Je suis poète Lou, et les poètes sont souvent distraits, témoin La Fontaine, Gérard de Nerval et d’autres. Néanmoins tu as raison de me faire cette observation et je te prie de m’excuser auprès de Mémée et de tous ceux que mon képi aurait pu choquer. Je t’assure que les Polonais nés à Rome et qui n’ont jamais quitté la France depuis leur plus tendre enfance sinon pour de courts voyages d’études sont à même de savoir des usages que l’on méconnaît aussi bien en France qu’ailleurs, car en France on n’en observe plus guère. Au demeurant je suis poète, soldat pour le moment - Je ne tiens ni à être ni homme de monde ni homme chic, surtout si ça doit m’empêcher de rêver”

Pero los reproches le han humillado. Y mucho. Por eso muy pronto, aunque primero haya dicho que agradece la observación, pasa al ataque:

“C’est insensé que de petites femmes comme Mémée dont le langage ferait rougir tous les canonniers de tous les régiments réunis peuvent être à cheval sur un képi”

E incluso al lenguaje grosero:

“Et le moyen de soulever un képi qui supporte un aussi gros derrière”

Es un ataque rabioso, es la furia que denota su debilidad, la rabia de su impotencia y de su rencor.

Y como seguramente Lou en su carta hace alusión a su filiación polaca, el poeta responde con un tono agresivo:

“Race où cependant on n’est pas si con que tu veux bien me le faire entendre et qui sait fort bien se faire tuer quand il faut, képi en tête pour les Français et surtout pour les Françaises, témoin les Polonais morts en si grand nombre dans l’armée de Napoléon qui ne leur en sut aucun gré. Il est vrai que Mémée est de nation belge, que les belges se croient tout permis, même de manquer d’indulgence à l’égard d’un canonnier franco-polonais. Pas moyen de lui en vouloir puisque c’est une charmante espiègle. D’autre part, si je savais qu’on devait enlever son képi chez Vogade, j’ignorais qu’en tenue

militaire on saluait une femme en enlevant son képi même dans la rue. Ce n'est pas réglementaire"

Después de tantas explicaciones sobre el famoso "képi", intenta volver a la expresión de amor que es habitual en sus cartas a Lou:

"Enfin, trêve de balivernes, je t'adore, mon Lou, et cette gentille lettre met du soleil au cœur. Tu es mignonne, intelligente, indulgente. Une chanson d'amour qu'on chante ici finit

Aie pitié de ton pauvre artilleur

Toi tu en as pitié sans qu'on te le demande."

Intenta permanecer en la expresión de amor, pero no puede evitar volver una y mil veces a la historia del "képi" que le obsesiona:

"D'ailleurs il faudra que tu aies pitié de ton artilleur, car si tu t'épates d'un fait comme le képi chez Vogade, tu auras lieu d'être épatée encore souvent"

Y precisamente porque la historia del "képi" le enfurece, pasa de pronto a un estallido de rabia, de sadismo y, sobre todo, de bajas perversiones, peor probablemente que ninguno de los que había tenido anteriormente con Lou. Es un párrafo obsceno, un ataque de furia, en el que envilece y humilla a Lou como él mismo se siente envilecido y humillado por la banal historia del "képi". Es evidente que mientras escribe se encuentra en un estado de rabia del que quiere liberarse proyectándolo sobre Lou; quiere que también ella "souffre en son orgueil". La historia del "képi" lo ha puesto fuera de sí, y, aunque desea controlarse, aunque desea quedar por encima del problema y comienza su larga frase diciendo "je t'adore comme un fou", no puede evitar una explosión incoherente e irracional, que sube directamente del inconsciente como un veneno morbosos acumulados durante años:

"Je me souviens de l'adorable position que tu avais prise samedi, fesses très élevées dans tout leur développement et entre elles cet épais bourrelet de chair brune et grasse où s'ouvre la bouche perpendiculaire et muette que j'adore. Elle s'ouvre chaque fois que ta croupe s'agite. Elle semble sur le point de parler, et moi, maître armé du fouet de justice je cingle cette mappemonde merveilleuse. Toi tu souffres en ton orgueil, tu pâtis et l'amour change en volupté la souffrance que tu ressens. Ta croupe s'agite plus fort à mesure que je fouette plus fort, elle monte toujours plus haut, me dévoilant toute

ta pudeur tuméfiée et humide. La prochaine fois, il faudra que tu t'écartes mieux pour que je puisse schlaguer aussi ton entrefesson ombreux où gît cette pastille jaune dont tu es si avare"

Un párrafo terrible en el que humilla a Lou como él se siente humillado; pero, al mismo tiempo, y precisamente a causa de la humillación, vuelve a situarse en las viejas fantasías que le excitan enormemente. Unas fantasías que no son en absoluto nuevas, sino que ya existían desde su adolescencia, desde su infancia, y que ya había dejado ver en su obra más sincera, *Les Onze Mille Verges*, en donde encontramos expresiones muy semejantes:

"Mira était nue et, comme elle était penchée, sa position faisait ressortir un beau cul bien rebondi, brun et duveté, dont la fine peau était tendue à craquer. Entre les deux fesses s'allongeait la raie bien fendue et poilu de brun, on apercevait le trou prohibé rond comme une pastille". (O. Compl. Vol. III, Pág. 888)

Fantasías que vuelven con Lou en uno de los contextos que más pueden excitarle: la humillación. En la carta habla también de que es su "maître", de que domina su orgullo y de que la hace sufrir... pero el que realmente sufre, y no sólo por el "képi", sino por una las heridas antiguas y permanentes, es él mismo.

Como vemos a través de la carta, Guillaume se siente profundamente ridiculizado, y la agresividad y la rabia descontrolada le llevan otra vez a sus antiguas fantasías, siempre a las mismas. Por eso, vuelve también a las imágenes de la cabalgadura con las que le recuerda como ella se ha humillado ante él haciéndose caballo:

"Lou que j'adore te chevaucher en partant comme tu imites bien"

un caballo al que se cabalga y se azota... la misma fantasía que imagina para él en sus momentos de excitación solitarios.

Cuando Lou le enfurece le inspira más que ninguna otra mujer una vuelta a sus fantasías profundas de obscenidad, de sadismo anal y de perversión. Sólo con ella vuelve a las que le enloquecieron y le convirtieron en bestia, como bestias eran Cornaboeux o Mony, en *Les Onze*

Mille Verges. Con Lou no interviene ningún interdicto sexual y la rabia se sitúa siempre en la dominación erótica, en la flagelación, en su trasero... Por eso en la correspondencia encontramos la expresión plena de sus obsesiones preferidas, las que ya vimos tan abundantemente en muchos de sus libros eróticos: la flagelación, la sodomización y, en general, la constante fijación sadoanal.

Pero probablemente ella piensa que Guillaume va demasiado lejos en sus fantasías, y quizá esa es una de las razones por la que no acepta ir a verle a Nîmes. El poeta habla en esta carta de la “prochaine fois”, pero no habrá próxima vez. Sólo un breve encuentro en Marsella que sólo sirvió para confirmar el alejamiento de Lou y la desilusión del poeta.

De todas formas, dondequiera que Apollinaire vaya llevará con él la violencia y el conflicto que destrozan todas sus relaciones amorosas. Así es él. Por una observación banal, porque Lou le dice que Mémée piensa que debe quitarse la gorra militar para saludar a las damas, se siente humillado, ofendido y pisoteado. En definitiva, se siente lleno de rabia. Es una vieja rabia que se mantiene desde que fue humillado de niño, una rabia viva que sigue latiendo en las profundidades de su inconsciente. Y cuando siente que la agresividad le atrapa, sólo piensa en proyectarla sobre otro, de preferencia un ser débil. Así hacía su madre con él, y éste fue el modelo que determinó su actitud en la vida. Todo venía de su madre y todo se refería a su madre, incluso esa rabia primitiva y violenta que era frecuente en ella, como cuando creó tantos conflictos con la propietaria de su casa que hasta llamó a la policía...también su hijo tenía ataques de furia contra su editor cuando pensaba subir los precios.

Unas veces se limitará a este tipo de rabia, a esta agresividad. Pero otras, su agresividad se vuelve morbosa y enfermiza. Entonces el poeta irá mucho más lejos y llegará al sadismo y a la perversión, que generalmente permanecerán en un nivel imaginario. En esos momentos, para excitarse, imagina la humillación y el sufrimiento de otro y recupera entonces la morbosidad de las escenas pregenitales, cuando su madre le azotaba y en su cuerpo se confundían el dolor, la humillación y la excitación. En sus obras literarias, para repetir aquellas sensaciones infantiles y para vengarse imaginativamente de su madre, se deja ir en su agresividad hasta límites insospechados y tortura de manera espantosa a sus personajes, como ya hemos visto. Algunos

serán las víctimas, pero otros, como Mony, o el ya aludido Cornaboeux, se vuelven bestias feroces cuando su agresividad se desencadena.¹

En la vida real, sobre todo con Lou, vuelve también a imaginar escenas de sadismo extraordinarias, aunque, a juzgar por lo que cuenta, también debió hacer realidad algunas de sus fantasías sádicas. Pero ya hemos visto también lo que Annie Playden escribió a R. Goffin a propósito de sus relaciones con el poeta: “A certains moments, il était impétueux et forcené jusqu’à la cruauté” y lo que declaró más explícitamente a M. Breunig en sus conversaciones en Nueva York:

“sa résistance provoque des accès de jalousie et des actes d’une cruauté si excessive que parfois la jeune fille craint pour sa vie...Dès qu’Apollinaire apprit cette amitié (avec l’instituteur de Bennerscheid) il se mit dans une rage folle et défendit absolument qu’elle revît l’Allemand, en la menaçant de toutes sortes de punitions si elle désobéissait”.

Agresivo y sádico, como vemos, el poeta lo fue desde sus primeras relaciones con las mujeres, al menos desde que tenía 20 años.

Para Freud el sadismo

“ne sera une autre chose qu’un développement excessif de la composante agressive de la pulsion sexuelle qui serait devenue indépendante et qui aurait conquis le rôle principal.

Le terme sadisme, dans le langage courant, n’a pas un sens très défini; il comprend aussi bien les cas caractérisés par le besoin de se montrer violent, ou même simplement d’être partie active, jusqu’aux cas pathologiques dans lesquels la satisfaction est conditionnée par l’assujettissement de l’objet sexuel et les mauvais traitements” (*Trois essais sur la théorie de la sexualité*. Págs. 43 y 44)

¹ También Sade imagina a sus personajes, sobre todo cuando están excitados, llenos de terrible agresividad; así dice refiriéndose al duque de Blangis: “Mais si ce chef d’œuvre de la nature était violent dans ses desirs, que devenait-il quand l’ivresse de la volupté le couronnait! Ce n’était plus un homme, c’était un tigre en fureur. Malheur à qui servait alors ses passions: des cris épouvantables, des blasphèmes atroces s’élançaient de sa poitrine gonflée, des flammes semblaient sortir de ses yeux, il écumait, il hénissait, on l’eût pris pour le dieu même de la lubricité. Quelle que fût sa manière de jouir alors, ses mains nécessairement s’égarèrent toujours, et l’on l’a vu plus d’une fois étrangler tout net une femme à l’instant de sa perfide décharge” (O.c. Pág. 31)

Ya hemos visto manifestaciones de sadismo evidentes en muchos pasajes de las obras de Apollinaire. En lo que se refiere a las cartas a Lou, aunque fuera esencialmente de manera imaginaria, es indudable que para conseguir una satisfacción sexual necesitaba volver de manera obsesiva a las mismas fantasías que vimos anteriormente en *Les Onze Mille Verges*: el sometimiento total de la mujer, la humillación y los malos tratos. Su profunda angustia se vuelve con las mujeres agresiva y morbosa. Con Annie también necesitaba dominarla y poseerla y llegaba, según sus propias palabras, “jusqu’à la cruauté excessive”. Con Madeleine, ya veremos las expresiones sorprendentes e histriónicas de dominación y de crueldad... En definitiva, la violencia, la dominación y la crueldad eran, tal y como hemos visto en todas sus relaciones, un elemento necesario y obsesivo para poder excitarse sexualmente.

Pero no podemos olvidar que la fantasía funciona en los dos sentidos y que tanto le excitaba imaginar que humillaba y hacía sufrir al otro como imaginarse - o verse - a sí mismo humillado y lleno de dolor... sólo dependía del momento. Eso era lo que Guillaume conocía; y *todo su comportamiento, tanto en su aspecto sádico como masoquista, tenía su origen en su experiencia personal, en la represión brutal de sus primeras pulsiones sexuales y en el vínculo que estableció desde niño entre el placer y el dolor*, ya que como dice también Freud “tous les troubles morbides de la vie sexuelle peuvent, à bon droit, être considérés comme résultant d’inhibitions dans le cours du développement”.

El sadismo anal

Las obsesiones pregenitales y el "voyeurismo"

Si en las cartas a Lou tuviéramos que destacar algo sería esencialmente la obsesión y el sadismo anal de Apollinaire. Algo que a R. Jean tampoco le ha pasado inadvertido:

“L’ensemble de lettres à Lou est dominé par un unique et très prégnant fantasme (en réalité présent non seulement dans cette conjoncture mais dans tout le comportement sexuel d’Apollinaire) qui peut, sommairement, se décrire ainsi: ***obsession de la posture d’une croupe féminine, volumineuse, soumise à la flagellation***. Ce fantasme qui

semble correspondre à une pulsion particulièrement violente d'Apollinaire (et à des attitudes vraisemblablement acceptées par Lou) joue pour lui sur le plan visuel, sur le plan tactile et sur le plan mental où il s'associe à une volonté très précise de correction, de domination impérieuse, physique et morale de l'être aimé" (O. c. P. 131) (Subrayado por mí).

Pero todas, absolutamente todas las obsesiones y perversiones que aparecen en las cartas a Lou, estaban ya presentes, de una manera o de otra, en sus escritos anteriores. Y la obsesión anal no podía ser una excepción; por eso aparece en ellos con frecuencia, y sobre todo, evidentemente, en *Les Onze Mille Verges* y en *Les exploits d'un jeune D. Juan*.

En el primero de estos libros las alusiones a este tema son unas veces humorísticas, pero otras son obscenas y sádicas y, desde luego, constantes. De entrada, los nombres del protagonista y de algunos personajes no pueden ser más explícitos: Vibescu, Culculine, Hercule...¹ y desde el principio del libro Apollinaire muestra su obsesión por la observación y la manipulación de esa "croupe" de la que habla R. Jean:

"Mira était nue et, comme elle était penchée, sa position faisait ressortir un beau cul bien rebondi, brun et duveté, dont la fine peau était tendue à craquer. Entre les deux fesses s'allongeait la raie bien fendue et poilue de brun, on apercevait le trou prohibé rond comme une pastille... Dans un autre coin, sur une chaise longue, deux jolies filles au gros cul se gougnottaient... Mony se mit à claquer de sa main ouverte le gros cul blanc qui se trouvait à sa portée... Mony Vibescu en la saisissant avait passé les mains sur son gros cul... Ses mains tenaient fermement ce gros cul ferme. Il palpait ces fesses royales et avait insinué l'index dans un trou du cul d'une étroitesse à ravir" (*La Pléiade*. O. Compl. Vol. III, Págs. 888 y 889).

¡Y sólo estamos en las dos primeras páginas! Esta alusión constante al trasero de sus personajes ha hecho decir también a Raymond Jean a propósito de este libro:

"Tout Apollinaire est là avec sa truculence, sa démesure, ses indécences et son énorme obscénité. Il a une certaine façon d'utiliser le mot cul qui trouve peu d'équivalents" (*La Quinzaine littéraire*, 1977).

¹ También Sade, aunque con menos ingenio y más brutalidad, escoge nombres para sus personajes de *Les 120 journées de Sodome* que evocan la parte posterior: Hercule, Brise-cul...

Y además, Apollinaire no se limita únicamente a las mujeres, sino que también en ocasiones le interesa el trasero de los hombres:

"Le prince Vibescu marchait comme on croit à Bucarest que marchent les Parisiens,
c'est-à-dire à tout petits pas pressés et tortillant le cul"

La obsesión se extiende a lo largo de toda esta obra, hasta el punto de que Guillaume hace incluso composiciones poéticas sobre este tema:

"...Ô ma tendre putain! tes fesses ont vaincu
De tous les fruits pulpeux le savoureux mystère,
L'humble rotundité sans sexe de la Terre,

La Lune, chaque mois, si vaine de son cul
Et de tes yeux jaillit même quand tu les voiles
Cette obscure clarté qui tombe des étoiles" (Las Pléiade. O. Compl. Vol. III. Pág. 907)

En una contradicción que le es propia mezcla todo, "le cul", "les fesses" y la claridad que baja de las estrellas; así, una vez más, vemos que en Apollinaire es evidente la afirmación de Freud: "Ce qu'il y a de plus élevé et ce qu'il y a de plus bas, dans la sexualité, montrent partout les plus intimes rapports".

Por eso Guillaume no duda en emplear la poesía, lo que le parece más sublime del mundo, para expresar sus obsesiones anales:

"Hercule et Omphale"

Le cul
D'Omphale
Vaincu
S'affale.
"Sens-tu
Mon phalle
Aigu?
- Quel mâle!...
Le chien
Me crève!...
Quel rêve?...
-...Tiens bien?
Hercule
l'encule" (O. Compl. Vol. III. Pág. 908)

La exhibición de los traseros le obsesiona de tal forma, que en algunos pasajes de *Les Onze Mille Verges* los describe con todo lujo de detalles, recreándose sobre todo en su contemplación:

“A ce moment, il y eut un fracas épouvantable: un obus trouant le plafond tomba lourdement sur le sol...Toutes les femmes tombèrent à la reverse en poussant des cris. leurs jambes se relevèrent et elles montrèrent l’as de pique aux yeux concupiscent des deux militaires. Ce fut un étalage admirable de culs de toutes les nationalités, car ce bordel modèle possédait des putains de toutes races. Le cul en forme de poire de la Frisonne contrastait avec les culs rebondis des parisiennes, les fesses merveilleuses des Anglaises, les postérieurs carrés des Scandinaves et les culs tombants des Catalanes. Une négresse montra une masse tourmentée qui ressemblait plutôt à un cratère volcanique qu’à une croupe féminine...” (O. Compl. Vol. III. Pág. 925).

Pero lo que a veces parecen juegos u orgías eróticas, más o menos ingeniosas y divertidas, se vuelven en otras ocasiones siniestras escenas de un sadismo anal sombrío y profundamente cruel:

“On introduisit un couple étrange: un petit garçon de dix ans...accompagné d’une petite fille de huit ans... Cornaboeux les sépara et saisissant le petit garçon lui défonça le fondement au moyen de son braquemart puissant” (O. Compl. Vol. III. Pág. 913)

Después vendrá, ya lo hemos visto, la violación de un niño por su padre, un general todopoderoso... y las atroces escenas de empalamiento que veremos más adelante.

Estas son algunas de las fantasías y de las perversiones que pasan por la cabeza de Guillaume cuando escribe *Les Onze Mille Verges*. Y muchas de ellas volverán durante la guerra al escribir a Lou.

En *Les Exploits d’un jeune D. Juan* los traseros ocupan también un papel esencial, y todas las cuestiones sexuales, así como las que se refieren a la orina, a las heces y a la exhibición de las partes sexuales y anales, están expuestas desde un punto de vista muy infantil, como si se tratase de juegos de niños, como, si en cierto sentido, el autor se hubiera detenido en un infantilismo sexual; y además muy “voyeur”, ya que el joven protagonista, con el que sin duda Apollinaire se

identifica, no necesita siempre pasar al acto para encontrar una satisfacción sexual, sino que con frecuencia le basta con ver y nombrar la parte posterior de las mujeres:

"Là se trouvait le trouignon de ma Berthe, qui m'apparut au moment où ma sœur s'étant retournée, elle me tendait le cul. Ce trou n'était pas plus grand que la pointe de mon petit doigt et était d'une couleur plus foncée. Entre les fesses, la peau était légèrement rouge à cause de la sueur que provoquait la chaleur de cette journée" (O. compl. III, Pág. 964)

"Pour passer plus agréablement le temps j'avais fait un trou à la cloison du cabinet qui consistait en un trou dans le sol. Et je pouvais passer l'après-midi à regarder toutes les filles et les dames chier, pisser et péter. Je pouvais voir leurs culs, trous du culs et cons dans toute leur splendeur" (O. Compl. Vol. III. Pág. 993)

En esos momentos da la impresión de que sus ojos han tomado un valor genital y buscan disfrutar sexualmente con la vista de esos traseros, de esos orificios anales o de esos sexos que desfilan ante su mirada ávida, excitada y satisfecha.

Y como ocurre en *Les Onze Mille Verges* y en las cartas a Lou, también en esta obra le obsesionan las dimensiones de los traseros, que prefiere muy voluminosos:

"Le cul m'apparut, mais un cul comme je n'en avais jamais rêvé...Mes deux fesses ensemble ne faisaient pas la moitié d'une seule de ce cul miraculeux dont la chair était d'ailleurs très ferme... Au-dessous du cul colossal..." (La Pléiade. O. Compl. Vol. III, Pág. 976)

"Les servantes couchaient souvent nues et elles comparaient leurs culs dans un miroir" (O.c. Pág. 980)

Las referencias anales o sadoanales son interminables en todos sus escritos eróticos, aunque no exclusivamente en éstos, como ya veremos en otras citas. Son sus fantasmas, sus obsesiones, y Apollinaire se recrea en ellos. Y además la escritura le resulta aún más excitante en la medida en que es algo prohibido, "le trou prohibé"... En sus escritos encuentra gran satisfacción: en ellos puede llorar sobre lo que le hace daño y también volcar hasta la saciedad sus fantasías sexuales, hasta que obtiene el placer, la descarga sexual, como una masturbación vergonzante:

"Elle se mit le visage contre le lit pour que son cul pût faire le beau. Je la fit mettre à genoux, le cul en l'air...Je mis à nu son superbe cul..." (*Les Exploits d'un jeune D. Juan*, O. Compl. Vol. III. Pág. 990)

“J’empoignai aussitôt la belle paysanne au cul qu’elle avait trop dur” (O.c. O.Compl. Vol. III. Pág. 992)

que se hace mucho más osada en la misma obra un poco más adelante:

“Je la fis mettre à genoux et tenir le cul en l’air. Je visitai fiévreusement son trou de cul...” (O.c. O. Compl. Vol. III. Pág. 995)

Pero incluso mucho antes, en los inspirados poemas de *Alcools*, vemos con frecuencia alusiones a esas “croupes” que le obsesionan. Así en *Palais*:

“Dame de mes pensées au cul de perle fine
Dont ni perle ni cul n’égale l’orient”.

(Como más tarde, en una carta de 9 de enero de 1915, dirá también a Lou: “ma perle ronde, comme ton derrière”)

o en *Voie lactée*:

“Et moi j’ai le cœur aussi gros
qu’un cul de dame damascène
o mon amour je t’aimais trop
et maintenant j’ai trop de peine”

También, según cuenta a Lou en la carta de 13 de enero de 1915, sus primeros amores, concretamente con la inglesa Annie Playden y con Marie Laurencin, estuvieron marcados por la misma obsesión:

“Tu m’as fait oublier mes anciennes maîtresses à un point inimaginable. Pourtant elles étaient jolies...L’Anglaise qui était épatante, blonde comme la lune, des tétons épatants, un cul mirobolant énorme ...”

El poeta la imaginaba y la veía así, independientemente de que en la realidad fuera o no de esta manera.

También Sade, es evidente, tenía esta misma obsesión por los traseros. En su obra más conocida, *Les 120 journées de Sodome*, todo gira en torno a la parte posterior de hombres y mujeres; las historias que se relatan sobre este tema son sin número, unas más centradas en la belleza de las nalgas y otras en una sodomía brutal y repugnante. Pero muchas de ellas son similares a las que encontramos en *Les Onze Mille Verges* y en *Les Exploits d'un jeune D. Juan*, sobre todo en lo que se refiere al "voyeurismo", que vemos con tanta claridad en este último libro. Esta es, en efecto, una cuestión interesantísima en los dos autores, ya que en muchas ocasiones sus personajes se comportan de manera infantil y se sienten satisfechos simplemente mirando - o, en todo caso, besando o tocando - los traseros objeto de sus deseos. En cierto sentido, es como si la satisfacción normal, adulta, por alguna obscura razón común a los dos, les estuviera a veces prohibida, o como si en los dos autores algo hubiera quedado detenido en un estado infantil de la sexualidad, algo que no siguió el proceso evolutivo del conjunto de la personalidad y que permaneció irracional. Veamos algunos ejemplos de *Les 120 journées de Sodome* en los que aparecen las mismas obsesiones que persiguieron a Apollinaire, incluidas sus fantasías sexuales con niños, a los que también Sade presenta con frecuencia asustados y temblando:

"Ses reins, extraordinairement cambrés, amenaient, par une chute délicate, au cul le plus exactement et le plus artistiquement coupé que la nature eût produit depuis longtemps. Il était du rond le plus exact, pas très gros, mais ferme, blanc, potelé et ne s'entrouvrant que pour offrir le petit trou le plus propre, le plus mignon et le plus délicat; une nuance du rose le plus tendre colorait ce cul, charmant asile des plus doux plaisirs de la lubricité" (O.c. Pág. 45)

"On troussait la petite par derrière, afin d'exposer ses fesses à l'assemblée; c'était la première chose qu'on voulait examiner." (Pág. 62)

"Zelmire, dit le financier, venez donc me présenter vos fesses...La charmante fille approche en tremblant. On la place au pied du canapé, couchée sur le ventre; on relève sa croupe avec des carreaux, le petit trou paraît en plein. Le paillard, qui bandillait, baise et manie ce qu'on lui présente..." (Pág. 158)

"Il voulait que la femme fût entortillée dans un voile qui lui cachât hermétiquement tout le sein et toute la figure. La seule partie du corps qu'il désirait voir et qu'il fallait lui trouver dans le dernier degré de supériorité, c'était le cul: tout le reste lui était indifférent, et l'on était sûr qu'il aurait été bien fâché d'y jeter les yeux" (Pág. 167)

"Celui-ci était un jeune homme de vingt-huit ans, beau et frais...Il se leva, se retourna, montra son cul, me troussa, fit voir le mien, se mit à genoux devant, me branla l'anus avec le bout de son nez, écarta bien, montra tout avec délices et exactitude et déchargea

en se branlant lui-même, pendant qu'il me tenait troussé par derrière devant le trou..." (Pág. 183).¹

En todo caso, es evidente que en muchos sentidos, tanto Apollinaire como Sade, ***no superaron nunca una fase pregenital caracterizada por el predominio del sadismo y del erotismo anal.***

Y en lo que se refiere a las fantasías de "voyeurismo", tampoco podía faltar en Sade la idea que hemos visto en Apollinaire de hacer un agujero en la pared para ver las actividades sexuales de otras personas y, especialmente, su trasero:

"Ce nouveau libertin n'avait point d'autre plaisir que d'observer par un trou toutes les voluptés un peu singulières qui se passaient dans une chambre voisine...Quant à mon homme, l'œil collé au trou, une main sur mes fesses, l'autre sur son vit il semblait régler son extase sur celle qu'il surprenait. "Ah quel spectacle! disait-il de temps en temps...Comme cette petite fille a un beau cul et comme ce bougre-là la baise bien!" Enfin l'amant d'Henriette ayant déchargé, le mien me prit entre ses bras et, après m'avoir baisée un moment, il me retourna, mania, baisa, lécha lubriquement mon derrière et m'inonda les fesses des preuves de sa virilité" (O.c. Pág. 181)

pero, a pesar de estas similitudes, hay una diferencia esencial entre los dos autores, y es que, al tratar estas cuestiones, Apollinaire, en general, manipula y observa esos culos con gracejo, ingenio y estilo literario, mientras que Sade normalmente es mucho más bestial y siniestro. El poeta, incluso en lo que se refiere a estos temas, juega con el lenguaje transformando lo que es escabroso en lo que, a los ojos de sus críticos, parece una broma divertida e ingenua. Pero a pesar de esta apariencia inocente, algunas veces se deja llevar por una violencia y una ferocidad tales que rompen toda su habilidad con las palabras para dejar al desnudo una crueldad sin límites muy al estilo de los más truculentos relatos de Sade.

Con Lou, ya lo hemos visto, las circunstancias de guerra, la idea de libertad total que le daba haber fumado opio con ella, su personalidad, sus comunes fantasías sexuales y el sentimiento de que algo especial e indefinido les unía, llevó en seguida a Apollinaire a expresarle en sus cartas sus fantasías más osadas y a volver a las regresiones infantiles. Y la obsesión anal no podía ser

¹ Union Générale d'éditions. Paris 1975.

una excepción. Así, desde los primeros momentos de la correspondencia, apunta ya hacia estas cuestiones:

“Mon trésor adoré, j’ai songé tout le jour à votre gaieté charmante...Puis, juste avant d’écrire cette lettre, en me promenant du côté des Ponchettes, des gamines grandes filles de quatorze à quinze ans qui montraient leur derrière aux vagues - spectacle imprévu - m’ont fait éclater de rire et je ne sais pourquoi en revenant j’ai seulement pensé à la nuit de mercredi à jeudi où j’ai trouvé une Lou si exquise et à un moment peut être si à moi.” (Carta escrita a principios de noviembre de 1914)

El 17 de diciembre de 1914, antes del fin de año enloquecido de pasión que van a pasar juntos en Niza, es mucho más preciso:

“Je t’embrasse partout Lou, sur tes mains, sur ta bouche, sur tes pieds, sur l’enflure exquise que tu transportes et qui te fait te balancer comme un beau navire”

Y aún lo será más en la carta que le escribe el día de Navidad:

“Je palpe ton beau derrière adoré. Je le baise”

A partir del encuentro de fin de año, en el que los dos amantes abandonan todo pudor y se lanzan a una vorágine de pasiones, el poeta no ve ninguna razón para no dejarse llevar por sus fantasías sádicas, de dominación y, por supuesto, también anales. Entonces vuelve a recuperar con Lou, y más o menos con las mismas expresiones, todas las que ya había plasmado en las obras eróticas, que alcanzan una fuerza extraordinaria al volverse reales:

“Je t’embrasse mille fois baisant ton corps exquis, ta chair miraculeuse, ton cul d’hourri” (Carta de 7 de enero 1915)

“Il y a un soldat qui bouffe un gâteau à la crème en face de moi. On dirait qu’il fait mimi, tu sais, et le derrière de la belle Juliette est dans mon dos, charnu, dur, bien séparé. Ça me fait penser au tien et si je te tenais ce n’est pas un gâteau à la crème que je mangerais” (Carta de 29 de enero de 1915)

“Je t’adore, jaloux que ton derrière soit couleur de nègre et que je ne sois pas le dessinateur de ce *Black and White*” (Carta de 1 de febrero de 1915)

Y ya hemos visto que en sus fantasías de dominación y de agresividad tampoco faltaba la alusión al trasero de Lou:

"Je te serre à te briser, tu es ma chose, ma petite esclave au gros derrière" (Carta de 28 de diciembre de 1914)

"Ce n'est pas seulement ton imagination qui doit entrer en jeu, c'est aussi ton derrière, ton gros cul qui doit souhaiter les coups comme une grande volupté" (Carta de 14 de enero de 1915)

Porque las alusiones a su "croupe" no son sólo una forma de manifestar su deseo por ella, sino que también están presentes en sus expresiones de rabia, en donde aparecen con frecuencia como reacción, por ejemplo, tras haberle mostrado su sumisión o su interés por su amante Toutou:

"Tu es fou pour Toutou versé dans l'infanterie. TOUTOU NE PEUX PAS ÊTRE VERSE DANS L'INFANTERIE. Mais moi en ai plein le cul..."(Carta de 21 de enero 1915)

Y la misma expresión aparece también en la ya comentada carta de 28 de enero, en la que, como hemos visto, Guillaume responde a los reproches de Lou por no haberse quitado la gorra militar para saludar a las señoras:

"Et le moyen de soulever un képi qui supporte un aussi gros derrière" (28 de enero de 1915)

Mientras Lou es su amante, mientras cree en la fusión de sus cuerpos y de sus almas, mientras piensa que tiene todos los derechos sobre ella, no hay restricciones para mostrar su deseo y su agresividad. Entonces, no tendrá reparos en desnudar ese trasero, aunque sea de manera violenta, demente o furiosa... o incluso de manera poética, como ocurre en un poema escrito el 4 de febrero, *Réverie sur ta venue*:

"Un cul sera noir comme un Maure
Quand ma maîtresse arrivera
Arrive ô mon Lou que j'adore!

J'y ferai, qui sait? des prouesses
Comme font les autres poilus
En l'honneur de tes belles fesses,
De tes doux yeux irrésolus

Et de tes divines caresses

Mais en attendant, j'attends
J'attends tes yeux, ton cou, ta croupe...
Que je n'attende pas longtemps
De tes beautés la belle troupe
M'amie aux beaux seins palpitants"

Pero Lou no vendrá ni tampoco volverá a ser su amante...¿A causa de Toutou, sólo de Toutou, o también a causa de la locura, de la violencia y de las obsesiones del poeta? Como ya he dicho, probablemente a causa de esto último, porque aunque no irá a verle son sin número las aventuras que tiene al mismo tiempo que es la amante oficial de su Toutou...

La expresión de la obsesión anal en el poeta dura, igual que todas las demás perversiones, mientras dura la relación con Lou. Después, aunque por supuesto no van a desaparecer, las alusiones son aisladas, muy esporádicas, y normalmente las presenta en poemas, que al situarle en un espacio irreal, le permiten más transgresiones. Así, en un poema de 8 de abril de 1915, en el que vuelve a enumerar y a adorar todas las partes de su cuerpo, vemos otra vez "les fesses" que, sin duda, le siguen obsesionando:

"Fesses exquisement agiles et qui se rejettent si bien en arrière, je vous aime"

En cuanto termina la relación ya no expresa abiertamente todas las perversiones anales que llenan su imaginación, sino que sólo las sugiere y además las endulza con ese "je vous aime" que desea purificar no sólo las "fesses" sino también el excitante movimiento sexual que el poeta recuerda. Pero es indudable que las fantasías anales, aunque no las exprese tan claramente como antes, siguen vivas en la cabeza del poeta.

En el poema de 28 de abril es mucho más osado, aunque, consciente de que ya ha terminado su relación, alterna el presente "je vois" con tiempos verbales en pasado, dando la impresión de que se trata más bien de un poema de recuerdo:

"Je vois ta démarche rythmée de Salomé plus capricieuse
Que celle de la ballerine qui fit couper la tête au Baptiste

Ta démarche rythmée comme un acte d'amour
 Et qui à l'hôpital auxiliaire ou à Nice
 Tu soignais les blessés
 T'avais fait surnommer assez justement la chaloupeuse
 Je vois tes sauts de carpe aussi la croupe en l'air
 Quand sous la schlague tu dansais une sorte de kolo
 Cette danse nationales de la Serbie..."

La relación se ha terminado, pero no ciertamente los fantasmas que se vuelven intensísimos y muy profundos en este poema, como ya hemos visto, y que nos revelan otros que acompañan sus obsesiones anales: una mujer perversa, Salomé, con la que compara tantas veces a Lou ("Tu as la cruauté lascive de Salomé"), que corta la cabeza, una imagen de castración que le obsesiona, a Juan Bautista, un hombre inocente. Tampoco resulta extraño que recuerde en este contexto a Lou cuidando a los heridos, como hacía la diabólica polaca de *Les Onze Mille Verges*. Un hombre, él mismo, es víctima de una mujer maligna, pero descarga contra ella su rabia y su impotencia flagelándola de la manera que puede, en sus escritos y en su imaginación.

No, aunque la relación se haya terminado, aunque Lou ya no sea su amante y aunque esté haciendo la corte a Madeleine, el dos de junio las fantasías anales todavía no se han acabado. Basta la carta de Lou que habla de un "long baiser vicieux" para reavivarlas, lo mismo que las demás obsesiones de dominación. E incluso vuelve a aparecer el "voyeurismo" que vimos en *Les Exploits d'un jeune D. Juan* :

"Mon ptit Lou adoré, le long baiser vicieux que tu m'as envoyé m'as mis dans un état épouvantablement exquis...Je me suis revu le maître de Lou...je faisais tomber son pantalon pour bien voir tes grosses fesses..."

Y cuando Guillaume vuelve a un tema lo repite varias veces de manera obsesiva. Así, el mismo día escribe el poema *Lou ma rose* en el que, a pesar del título florido y romántico, vuelve al tema del trasero, aunque ya no de la manera obscena y agresiva que usaba durante el esplendor de su relación, sino poética:

"Lou tu es ma rose
 Ton derrière merveilleux n'est-ce pas la plus belle rose"

Al día siguiente da un paso más y de las flores pasa a algo más espiritual y brillante. El poema se titula *Lou mon étoile*, y en él todo parece ascenso y luminosidad, pero, naturalmente, como todo lo que se refiere a Lou, está lleno de sexualidad y de cierta perversión. Así, en medio de la poesía, en medio del cielo y de la luz, vuelven a aparecer el "trou" y las "fesses":

"Je ne vois que l'étoile que j'aime.
Elle est la splendeur du firmament
Et je ne vois qu'elle
Elle est un petit trou charmant aux fesses des nuages"

Cuando Lou deja de ser su amante, como ya he dicho, las alusiones a su trasero son breves y sin carga agresiva ni obscena, al menos aparente, pero siguen presentes durante algún tiempo. El 8 de junio aparece de nuevo una breve, brevísima cita que, como ocurre con frecuencia tras el fin de la relación, quiere ser poética y florida:

"J'ai quatre roses épatantes dans les mains je t'envoie un pétale de chaque, et je t'embrasse pour chacune sur les 2 joues et sur les 2 fesses"

y sólo tres días más tarde, envía a Lou un interesante poema escrito para la publicación, *Le servant de Dakar*, en el que vuelve a tratar, en el marco de una guerra africana, haciendo hablar en primera persona a un soldado negro y de manera que parece totalmente impersonal, algunas de sus obsesiones más importante: el incesto, la castración, el amor atroz y, por supuesto, la cuestión anal, esta vez con referencia a muchachos:

"J'ai connu l'horreur de l'ennemi qui dévaste
Le village
Viole les femmes emmène les filles
Et les garçons dont la croupe dure sursaute"

A partir de este momento, Apollinaire se concentra mucho más en la correspondencia con Madeleine, con la que está a punto de comprometerse; por eso, durante casi dos meses escribe a Lou de manera más amical que sexual, y sin ninguna referencia a su famosa "croupe". Pero basta una carta de ésta, en la que le manda algunas fotos, para resucitar bruscamente su interés por su trasero. Así escribe el 4 de agosto:

“Je ne suis pas connaisseur en photos aussi celles-ci me plaisent-elles comme tout ce où tu es mêlée... Sur la route tu es épatante, couchée dans l’herbe sur le côté, la croupe montagnaise, tu me plais infiniment”

Y, como ocurre siempre en Apollinaire, en el momento en que su interés se despierta no puede hablar solamente una vez del tema. Tiene que volver a su “croupe”, aunque, como sucede tras el fin de su relación, recurre de nuevo a un poema para suavizar la referencia. El poema se titula *A la partie la plus gracieuse*, que ya podemos imaginar cual es:

“Ô gracieuse et callipyge
Tous les culs sont de la Saint-Jean!
Le tien leur fait vraiment la pige
Déesse aux collines d’argent...”

D’argent qui serait de la crème
Et des feuilles de rose aussi...
Aussi, belle croupe je t’aime
Et ta grâce et mon seul souci.”

El 22 de septiembre la correspondencia con Lou se ha ido espaciando cada vez más. Ya no hay apenas sexualidad, excepto para pedirle de vez en cuando que le cuente sus aventuras picantes con otros hombres, pero ya no se trata de ellos dos. Sin embargo, Lou parece echar de menos las alusiones del poeta a su trasero e incluso las fantasías con los azotes. Eso debe excitarla y debe comprender también que el deseo de Apollinaire está absolutamente conectado a su “croupe”. Por eso pregunta al poeta, como él mismo transcribe, “Pourquoi on ne donne pas la fessée au Ptit Lou?” Y él contesta: “C’est bien simple parce que pour cette affaire-là la T.S.F. ne fonctionne pas encore. Sans quoi, il y a longtemps que le ptit Lou l’aurait et de quelle façon”.

Y de nuevo se reproduce la situación habitual. Apenas surge la alusión a su trasero, Apollinaire tiene que volver al mismo tema y otra vez aborda la cuestión con un poema que titula *Epigramme*, en el que ya no se muestra tan excitado como antes:

“Mon adorable jardinière
Toi qui voudrais savoir pourquoi
Nul ne tape sur ton derrière

Ne sais-tu donc pas comme moi
Qu'il ne faut pas battre une femme
Et même avec une Fleur Rare...Oui, Madame"

Apollinaire ya ha renunciado a sus enloquecidas fantasías con Lou, pero ha renunciado no porque estén muertas o porque no la desee, sino porque no ha tenido más remedio al no obtener de ella una respuesta, ni el deseo de continuar la relación. Sin embargo al terminar esta carta, a pesar de que está comprometido desde hace un mes con Madeleine, deja escapar un suspiro de nostalgia muy clara:

"Je t'embrasse de toutes les façons possibles et elles sont réduites malheureusement a quelque chose qui n'en est que l'idée"

Madeleine tomará el relevo y, falto de la respuesta de Lou en estos temas, el poeta deberá hacer a su nueva novia objeto de sus fantasías anales, algunas de las cuales conocemos porque las ha expresado en los diferentes poemas secretos que ya veremos más adelante, aunque quizá hubo también otras que por decisión de Madeleine permanecieron en el anonimato de unos puntos suspensivos.

Pero con Madeleine nunca hubiera podido llegar al grado de libertad al que llegó con Lou en estos temas. Lou, ya lo he dicho, era la locura de la droga, era la extravagante aventurera, era él mismo, por eso se abandona con ella a la expresión - al menos - de todas sus fantasías anales, que adquieren un interés extraordinario precisamente porque, a diferencia de las que escribió en sus libros eróticos, van dirigidas a una persona real y presentan matices interesantísimos que nos permiten conocer por qué derroteros discurre la sexualidad de Guillaume. Así sucede con la carta de 8 de junio de 1915, en la que dice:

"Tu m'écris toujours sur tes emmerdements jamais sur tes plaisirs et je te connais assez pour savoir que ton *petit cul doit* malgré tout, ne serait-ce que par habitude, *avoir des sensations, pour le moins solitaires*" (Subrayado por mí).

Unas palabras en las que vemos con toda evidencia que en el inconsciente de Guillaume hay una tendencia a la confusión anatómica, ya que da a la zona anal un valor de parte genital que

funciona como las partes genitales propiamente dichas. En su imaginación, igual sin duda que en la de Sade, como hemos visto en tantos pasajes de sus obras, esta zona anal se comporta a todos los efectos como una parte del aparato sexual, algo semejante a un aparato sexual secundario. Así, cuando Lou siente un placer sexual, e incluso cuando se masturba, para Guillaume la localización de ese placer no está en sus órganos sexuales, sino claramente en su zona anal. Más o menos lo mismo que hemos visto en Sade cuando dice "ce cul charmant asile des plus doux plaisirs de la lubricité".

La fijación anal se estableció esencialmente en Apollinaire niño cuando empezó a ser consciente de sus funciones orales y anales; la dominación tiránica de su madre, que se extendió a todos los aspectos, no podía dejar de perturbarle también en esta fase de su vida. Su madre fue la gran responsable, porque dada la violencia en que Guillaume vivió durante su infancia, la satisfacción de su función anal, como todas sus experiencias infantiles, tuvo que producirse necesariamente en medio de inhibiciones y de conflictos. En efecto, todo hace suponer que el control de sus esfínteres tuvo también lugar a base de agresiones, lo que dejó en el poeta una fijación sádica y erótica en esa zona para siempre. La señora de Kostrowitzky, cuando se paseaba dentro de su casa con botas y fusta, no debía bromear. Ella sola decidía de manera tiránica y exclusiva sobre sus hijos, sobre sus cuerpos, sobre sus vidas y, por supuesto, sobre sus traseros...y debió decidir cuando su hijo tenía que defecar ¹ o cuando le parecía oportuno introducir a este efecto una lavativa, inyecciones intestinales o cualquier otra cosa en el ano del pequeño Guillaume... aunque, de todas formas, este tipo de prácticas no era nada extraño en aquellos tiempos; si algo añadió la bella Angélica, debió ser su consabida brutalidad y su tiranía, precisamente lo más devastador. El complejo de Edipo haría el resto...

Freud dice en *La vie sexuelle*:

"Au stade sadique-anal, la stimulation intense passive de la zone intestinale provoque en réponse une explosion du plaisir d'agression qui se manifeste directement comme colère ou bien, par suite de sa répression, comme angoisse..." (Pág. 150)

¹ ¿No le dice cuando es adulto, cuando tiene 22 años, en la carta que le escribe a Alemania el 1 de octubre de 1902: "Vas-tu au bain de temps en temps?"

Así, sin duda, Guillaume niño transfirió a su parte genital una serie de reacciones derivadas de lo que debieron ser sus experiencias traumáticas con la función anal, porque él, el primogénito, el más exigido, el más maltratado, debía aceptar todo lo que se le ocurriera a su madre hacer con su cuerpo en silencio, sumiso y soterrado, como él mismo nos explica de manera tan genial en *L'Enchanteur pourrissant* y en otros muchos relatos.

A lo largo de su infancia, las agresiones sufridas y las amenazas provocaron en el poeta una enorme angustia, pero también una excitación que asociará para siempre a los castigos físicos y morales, a los que recibirá y también a los que infligirá. Es indudable que siendo niño sintió una estimulación intensa en la zona anal, también conectada al dolor, por eso deseará continuamente repetir la misma experiencia, lo que hará esencialmente a través de sus personajes literarios, aunque también, para excitarse, deseará producir la misma tensión en la zona anal de sus novias. En su edad adulta repetirá constantemente, ya sea en su imaginación o en la realidad, las experiencias primitivas, allí donde surgió la tensión y la excitación. Y todas las experiencias desfavorables a su evolución sexual normal producirán en el poeta una serie de regresiones infantiles, es decir un retorno a una fase anterior a la propiamente genital, ya sea oral o anal. Y de cualquier forma, el sadismo anal será otra de las funestas consecuencias de la represión brutal de la masturbación...

Y cuando llega la guerra, y aún más cuando conoce a Lou, el poeta olvida todos los códigos del amor, se salta los interdictos, y sin inhibiciones entra en una frenética excitación que fatalmente tiene que conducirlo de nuevo a la regresión infantil. Así vuelven a aparecer las viejas perversiones que se habían forjado mucho tiempo atrás en medio de la violencia en que vivió su infancia.

El sadismo anal, como las demás perversiones, ha estado siempre presente en Apollinaire. Lo vemos en todos sus escritos. Pero, a diferencia de Sade, que preconiza el ejercicio ordinario de la sodomización, Apollinaire siente vergüenza de sus pulsiones, por eso las esconde, aunque por mucho que las esconda no puede escapar de ellas, sino que se vuelven cada vez más violentas.

Pero publica sus libros más osados “sous le manteau” y constantemente, como ya hemos visto, ruega a Lou y a Madeleine que no enseñen a nadie sus cartas. Apollinaire tiene miedo, miedo infantil también, a que se descubran sus perversiones y sus pasiones, y aunque éstas le poseen, trata de presentarse ante su público como un poeta puro, aunque libre, revolucionario y moderno.

La sodomización

Como en una canción monótona y repetitiva, Apollinaire vuelve una y otra vez a buscar excitación en las mismas imágenes y en las mismas heridas, es decir, en el dolor, el que él sufre o en el que imagina que sufre, y en el que desea hacer padecer, que en muchas ocasiones está muy unido a la perversión anal. Así, el 13 de enero de 1915 escribe una carta a Lou, refiriéndose esta vez a Marie Laurencin, su compañera de varios años, en la que dice:

“Tu m’as fait oublier mes anciennes maîtresses à un point inimaginable...Marie L. ravissement faite, **un des plus gros derrières du monde et que je transperçais avec un âcre plaisir.** Elle n’est plus que du crottin...” (Subrayado por mí).

La tensión que le produce el recuerdo de la escena hace que las palabras se vuelvan irracionales y se llenen de un sadismo y de una agresividad que parecen resucitar otra vez el placer. La frase adquiere un ritmo perverso y de un esperado “pénétrer”, pasa a “transpercer”, que nos da una idea más precisa de los fantasmas que pueblan la cabeza del poeta mientras escribe: para poder disfrutar tiene que sacrificar, perforar con dolor el ano de la mujer que desea. Al contar la escena a Lou usa ese “transpercer” con deleite, lo mismo que describe su propio placer a causa del dolor de su compañera; por eso usa el adjetivo “âcre”, que se presta tan bien al tipo de satisfacción que Guillaume imagina. Y al volver a pensar en el dolor de su antigua amante cuando la penetraba por el ano, se excita de nuevo. Y una vez evocados aquellos placeres, la pasión le lleva de una mujer a otra por los mismos derroteros, y sólo unas líneas más adelante, en la misma carta, usa otra vez la palabra “âcre”, aunque esta vez dirigida a Lou y conectada más claramente con su dolor:

“Je les adore toutes, les neuf portes sacrées de ton corps...l’anus plissé et jaune comme un Chinois **ou pénétrant je t’ai fait crier de douleur âcre...**”

Los recuerdos o los fantasmas de sodomización aparecen con frecuencia en las cartas a Lou, pero, como ocurre con todas sus obsesiones, no se trata tampoco de nada nuevo, sino que ya los hemos visto abundantemente en sus escritos eróticos. En *Les Onze Mille Verges* las alusiones a este tema son muy numerosas, y se refieren tanto a mujeres como a hombres o a niños. La idea del dolor unida a la excitación en la zona anal es una obsesión tan fuerte que escapa a todo razonamiento lógico del poeta, como si la obsesión le poseyera independientemente de su voluntad; por eso, en este libro las historias sobre la sodomía se repiten con frecuencia. Apenas comenzado, el protagonista, Mony Vibescu, es violado por el cónsul de Serbia:

“Bandi en souriant fit pénétrer sa pine dans le trou élastique qui se trouvait entre les fesses du prince. Entré là, et tandis que les trois femmes le regardaient, il se démena comme un possédé en jurant:

“N...de D...! Je jouis, serre le cul, mon joli giton, serre, je jouis. Serre tes jolies fesses”.

Y en la locura de su fantasía, hace que más tarde el brutal Cornaboeux sodomice también a Mony:

"Cornaboeux, dit Mony, encule-moi pendant que je fourbirai cette jolie fille...le cul d'Estelle était nerveux et relevé d'une façon provocante...Le gros vit de Cornaboeux entré jusqu'à la garde dans le cul poilu du prince allait et venait lentement"

(O. Compl. Vol. III. Págs. 888, 891 y 910)

Sus fantasías eróticas nunca nos engañan. Cuando Mony pide a Cornaboeux que le sodomice, el que realmente disfruta con esta penetración anal no es un personaje imaginario, sino el propio Guillaume que mientras escribe se ve otra vez manipulado y dolorido en la zona anal por un ser brutal que tiene mucha más fuerza que él.

Pero una de las historias más significativas que Guillaume relata en *Les Onze Mille Verges*, y que nos sitúa otra vez en sus fantasmas profundos, es la que cuenta la sodomización de un niño por su padre; el placer del poeta se alimenta con la pasividad de este niño de largos bucles castaños, como él mismo tenía cuando era pequeño, y el recuerdo de sí mismo, unido al fantasma del incesto, aumenta su tensión y su excitación:

“Par une porte entrouverte qui laissait voir le cabinet de travail du général, Mony aperçut son chef debout et en train d’enculer un petit garçon charmant. Ses cheveux châtons bouclés lui retombaient sur les épaules. Ses yeux bleus et angéliques contenaient l’innocence des éphèbes que les dieux font mourir jeunes parce qu’ils les aiment. Son beau cul blanc et dur semblait n’accepter qu’avec pudeur le cadeau viril que lui faisait le général qui ressemblait assez à Socrate.

“Le général, dit Hélène, élève lui-même son fils qui a douze ans. La métaphore du portier était peu explicite car, plutôt que de se nourrir lui-même, le général a trouvé cette méthode convenable pour nourrir et orner l’esprit de son rejeton mâle. Il lui inculque par le fondement une science qui me paraît assez solide, et le jeune prince pourra sans honte plus tard faire bonne figure dans les conseils de l’Empire.

- L’inceste, dit Mony, produit des miracles

Le général semblait au comble de la jouissance, il roulait des yeux blancs striés de rouge.

“Serge, s’écriait-il d’une voix entrecoupée, sens-tu bien l’instrument qui, non satisfait de t’avoir engendré, a également assumé la tâche de faire de toi un jeune homme parfait? Souviens-toi, Sodome est un symbole civilisateur. L’homosexualité eût rendu les hommes semblables à des dieux...”

Et poussant un râle de volupté, il déchargea sur le cul charmant de son fils.” (O. Compl. Vol. III. Pág. 921)

Un párrafo que contiene muchos de los fantasmas que proporcionan a Guillaume una inmensa excitación, sobre todo en lo que se refiere a la repetición de cómo se sintió sometido durante su infancia y a las sensaciones de manipulación y de dolor que sufrió en su trasero, o que desplazó a su trasero, hasta el punto de que le pareció o imaginó que ahí precisamente era violado. Por eso se vuelve a ver a sí mismo, inocente, con largos “cheveux châtons bouclés”. En su imaginación se ve otra vez pudoroso, cándido como un pequeño príncipe, frente a la persona que mandaba como un general, la Kostrowitzky¹, que debió agredir sin miramientos su trasero; y otra vez se imagina pasivo, víctima sumisa. Y desde entonces todas las sodomizaciones que nos cuenta serán un intento de repetición de aquellas oscuras escenas infantiles. En la vida real, es evidente, actuará de manera activa con las mujeres...aunque probablemente mientras las sodomiza se imagina otra vez a sí mismo penetrado en su ano por un ser brutal como Cornaboeux.

¹ Como ya he dicho, no deja de ser curioso que el nombre del general que sodomiza a su hijo sea Kokodrioff, lo que parece ser una parodia del nombre de su madre.

Algunas veces las fantasías de sodomización son tan increíbles que no es extraño que muchos de sus críticos prefirieran pensar que se trataba de bromas absurdas. Pero son fantasías muy precisas, que el poeta describe con un detalle asombroso. En muchas ocasiones el sadismo anal se confunde incluso con el oral, lo que no es de extrañar, ya que ambos corresponden, como ya he comentado, a un mismo momento de fijación infantil. Así, Guillaume imagina también en *Les Onze Mille Verges* algunas escenas en las que se detiene con morbosidad en los dos aspectos, anal y oral:

“Le prince Vibescu était mollement étendu sur un sofa dans un salon du grand-Hôtel. Il lisait pour s'exciter les faits divers du *Journal*. Une histoire le passionnait. Le crime était épouvantable. Un plongeur de restaurant avait fait rôtir le cul d'un jeune marmiton, puis l'avait enculé tout chaud et saignant en mangeant les morceaux rôtis qui se détachaient du postérieur de l'éphèbe” (O. Compl. Vol III. Pág. 896)

De cualquier forma, desde el momento en que dice a Lou, como ya hemos visto, que aunque ella no se lo cuente ya sabe que su “petit cul” debe estar sintiendo placeres sexuales, ya podíamos imaginar que la sodomía tenía que estar presente en sus obsesiones. En *Les Exploits d'un jeune D. Juan* explica de manera muy expresiva esta transferencia de placer de la región vaginal a la región anal, poniendo en la boca de la madre del protagonista, cuando se va a confesar, las siguientes palabras:

“Ma mère: Mon mari veut toujours me prendre par-derrière et il se conduit d'une telle façon que je manque m'évanouir de honte. Dernièrement donc, je sens qu'il m'introduit son doigt, couvert de pommade, dans...dans...dans l'anus. Je veux me relever, il me calme, mais je sens bien qu'il introduit son membre. Cela m'a d'abord fait mal, mais je ne sais pourquoi, au bout d'un moment, **cela me fut agréable, et lorsqu'il eut fini j'eus la même sensation que s'il eût agi par la voie naturelle.**” (Le reste fut murmuré à voix trop basse pour que je l'entendisse).
Le confesseur: Ceci est un péché. Envoyez-moi votre mari en confesse.”(O. Compl. Vol. III. Pág. 979) (Subrayado por mí).

La misma sensación en el ano que si hubiera tenido una relación por la vía natural...y además la enorme excitación que supone la acción prohibida. La sodomización era una fantasía demasiado excitante para que Apollinaire no la practicara.

Pero el fantasma esencial está en la confusión del placer y del dolor. Ya hemos visto lo que escribe a propósito de M. Laurencin y cómo en la misma carta disfruta pensando en hacer gritar “de douleur âcre” a Lou. Y como ocurre con todas sus obsesiones, tiene que volver una y otra vez al mismo tema, al menos mientras dura su relación de amantes. Por eso ya se había referido a la misma cuestión en una de las primeras cartas que escribió tras los días de pasión que pasaron a finales de año en Niza:

“Je te prends toute et de partout à la fois, même de **là où ça te fait si peur et si mal**”
(Carta de 5 de enero de 1915)

Y el dolor no era suficiente. Para completar el cuadro, para excitarse aún más y repetir la tensión de sus recuerdos, era necesario que también el miedo interviniera en la fantasía.

A partir de este momento la fantasía se hace habitual y el poeta se excita imaginando el dolor en el ano de su amante, que reaviva de nuevo sus viejos fantasmas:

“Je t’enculerai jusqu’à la racine de ma queue et **te ferai crier de douleur** en défonçant ce beau derrière qui ne mérite pas autre chose et pour lequel j’ai eu trop de pitié jusqu’à présent.” (Carta de 8 de enero de 1915)

Aquel “transpercer” que le evocaba la penetración de M. Laurencin se vuelve mucho más preciso cuando se trata de Lou y entonces emplea la palabra que refleja realmente su fantasía: “défoncer”. Porque de eso es de lo que se trata: de que Lou viva, de que Lou se excite y de que disfrute, pero, por encima de todo, de que Lou sufra, porque Lou no debe tener sensaciones propias en sus placeres, sino que tiene que excitarse a través de las sensaciones y de los fantasmas del poeta. Así, imaginando su dolor y su placer en el ano es él sobre todo el que se excita, especialmente si al mismo tiempo repite las viejas palabras que permanecen aún en su inconsciente. La cuestión le resulta tan apasionante que no puede impedir volver con frecuencia una y otra vez al mismo tema: a la penetración anal con dolor y con miedo:

“Lou...l’amour c’est toi, toi en tout, tes cheveux de braise, tes chers yeux profonds et doux, la tendresse consentante de tout ton corps...**Il me semble que je te pénètre partout même là où tu le crains**, il me semble voir tes soubresauts quand je te fais

sentir que tu m'appartiens, que j'ai droit sur toi, droit de te mater, de te faire souffrir, droit d'anéantir ta fierté et ta volonté, il me semble voir ton orgueil fléchir et ta bouche me rendre hommage devant et derrière" (Carta de 9 de enero de 1915).

Pero como ocurre con todas sus fantasías, a partir de la ruptura con Lou nunca volverá a hacer alusiones directas a la sodomización ni al placer de producirle dolor o miedo. Al acabarse la relación de amantes, las alusiones serán como siempre muy ambiguas o tratará de disimularlas, como es habitual en él, con la poesía o con las expresiones de amor. Así escribe en el poema que le envía el 8 de abril de 1915:

"Dos merveilleusement fait et qui s'est courbé pour moi, je t'aime"

Y más claramente, pero de manera más contradictoria, puesto que es al mismo tiempo poético, amoroso y crudo, hace alusión a estas cuestiones en un poema escrito el 13 de mayo de 1915: *En allant chercher des obus*. Está dedicado a lo que llama las nueve puertas del cuerpo de Lou, un tema recurrente para Apollinaire, ya que más tarde escribe también a Madeleine un poema que titula precisamente *Les neuf portes de mon amour*. En el que dedica a Lou, dice refiriéndose a su trasero:

"A la huitième porte
Deux anges joufflus veillent sur les roses tremblantes qui supportent
Le ciel exquis de ta taille élastique
Et me voici armé d'un fouet fait de rayons de lune
Les amours couronnés de jacinthe arrivent en troupe
Et que se rouvre encore la porte de ta croupe"

Tras la ruptura, es evidente, la expresión de las fantasías anales pierde el ritmo desenfrenado que había adquirido mientras eran amantes. Pero ahora lo que nos interesa es precisamente volver a esas fantasías en el momento en que el poeta las expresaba al desnudo, porque así era como existían en su imaginación.

El empalamiento

La obsesión anal, dadas las circunstancias en las que surgió, tiene que estar necesariamente conectada con la rabia, con la sexualidad y con la agresividad, que en Apollinaire se tiñe además en ocasiones con fantasías de morbosidad criminal. Algunos pasajes de sus obras son impresionantes y no sólo los encontramos en los libros eróticos. Así sucede, por ejemplo, con el relato *Que Vlo-ve?*, de *L'Hérésiarque et Cie*, en el que el poeta para penetrar, para perforar el ano de un hombre, no se sirva ya de un miembro masculino, como ocurría en los casos de sodomización que hemos visto hasta ahora, sino de un objeto mucho más peligroso y punzante, un cuchillo que, sin embargo, representa el mismo papel.

Ya veremos cómo a lo largo de sus relatos Apollinaire no puede prescindir de esta imagen sádica y asesina que le obsesiona: la perforación hasta la muerte de un ser humano con un instrumento metálico de aspecto fálico que le penetra precisamente por la región anal. Así, lleva su furor y su brutalidad hasta las últimas consecuencias y hace a otros lo que en su imaginación sintió que de alguna manera le habían hecho a él. Pero, naturalmente, si en sus escritos despliega toda una parafernalia de suplicios anales es esencialmente para excitarse, porque la localización del dolor y del placer en su máxima expresión se encuentra precisamente ahí. La historia de *Que vlo-ve?*, situada en tierras ardensesas, nos da una idea de la crueldad que llenaba la imaginación del poeta de *Alcools* y de la violencia sadoanal con que la proyectaba sobre unas víctimas imaginarias:

“Que vlo-ve? et le *babo* continuaient à se tirer des pintes de sang en l'honneur de la Chancesse qui dansait la maclotte...Le *babo* faiblissait. Que vlo-ve? lui avait fait sauter ses boutons de culotte et, comme elle était tombée, le cul s'était cauteleux, contourné, piteux, comme deux quartiers de lune. Bientôt, à cause d'un coup habile de couteau porté par Que vlo-ve? sa raie culière, naturellement sombre, d'un brun verdâtre, s'ensanglanta et à cette aurore le *babo* se mit à gémir. Il criait: “Nenni, je ne ferai pas pimpam avec la Chancesse. Ah! Que vlo-ve? voilà que j'ai mal aux couilles!” Et Que vlo-ve? s'acharnait. “Ah! v's avez trois couilles! Friand! Ah! Galant!!” Et lui donna un tel coup de pied dans le ventre que le *babo* tomba sur son derrière ensanglanté, on eût dit, à cause de menstrues; tandis que Guyaume et la Chancesse cessaient leur maclotte”(O. compl. Vol. I, Pág. 155)

En este siniestro pasaje, Apollinaire nos muestra todo el alcance de su fantasía. El mismo parece representar a la vez los dos papeles, y sí se complace con el sadismo anal del agresor, no

lo hace menos imaginándose en el papel de víctima, que nos describe con todo detalle y precisión. A medida que “Que vlo-ve?” agrede al “babo”, un hombre prodigioso que tiene “trois couilles”, éste va perdiendo poco a poco su virilidad. Primero, para torturarlo, le debilita: “le babo faiblissait”, pero después, una vez ensangrentada “sa raie culière”, el babo “se mit à gémir” como un niño, e incluso, como el propio Guillaume hace en las cartas y en algunos poemas a Lou ¹, comienza a expresarse de manera infantil: “Nenni, je ne ferai pas pimpam avec la Chancesse”. Pero “Que vlo-ve?” quiere aún más, quiere aniquilar hasta el último reducto de su virilidad, por eso le tratará como en el fondo le gustaría a Guillaume que le trataran: le dará una patada en el vientre hasta que el babo yazca sobre su trasero y deje debajo de él una sangre que parece la sangre femenina de la menstruación. Apollinaire no puede resistir al vértigo que le produce privar a un hombre de su virilidad y hacerle como un niño, o aún más, como una mujer.

Pero con estas historias Apollinaire no inventa nada, sólo repite interminablemente lo que en algún momento le pareció sentir y lo que, con morbosidad enfermiza, le gusta volver a sentir. Su obsesión por la idea de la perforación anal debió ser tan grande, que vuelve con mucha frecuencia a ella, excitándose con los personajes de numerosos escritos.

En *L'Hérésiarque et Cie* vemos aún otros casos de perforación anal; uno de sus preferidos es el empalamiento, que encontramos en muchos de sus relatos. En *Le Giton*, Apollinaire se recrea con la voluptuosidad que le parece que puede producir el dolor intenso hasta la muerte con este tipo de perforación:

“Lorsque Louis Gian arriva après minuit, ils se précipitèrent sur lui, le bâillonnèrent et, l'ayant hissé sur la grille de la villa, l'empalèrent et se sauvèrent en se donnant de tapes...”

L'empalé mourut, avec volupté peut-être. Il était beau comme Atys. Les lucioles luisaient autour de lui...” (O. Compl. Vol. I. Pág. 124)

Guillaume siente una atracción compulsiva por torturar a homosexuales, personas débiles y mujeres...y cuando no son mujeres, sino hombres muy viriles, como es el caso de “Que Vlo-ve?”, al torturarlos los feminiza.

¹ “Faut pas parler comm'ça, on dit coulichonnette” (Scène nocturne du 22 avril 1915).

Y, naturalmente, tampoco podía faltar en *L'Hérésiarque* la fantasía del empalamiento de una mujer:

“Les jours suivants, les journaux se trouvèrent remplis par les récits de crimes sensationnels, commis sur des femmes dans tous les coins de Paris. L'une d'elles fut trouvée nue, tendue comme un drapeau flottant, et fichée sur un pieu, planté au milieu du boulevard de Belleville.” (O. Compl. Vol. I Pág. 105)

Son imágenes terribles, pero el poeta puede encontrar otras peores aún. A veces en su delirio llega hasta el perfeccionamiento sádico, o lo combina con la religión o con el sacrificio, como hacían los aztecas, para aumentar la imagen de su poder y provocar aún más miedo en la víctima. Las fantasías que relata son tan truculentas que a veces parecerían ridículas si no fueran como una pesadilla infernal. En *La fin de Babylone* nos presenta una escena de empalamiento con un instrumento fálico de metal al rojo vivo organizada como una ceremonia, como un sacrificio, con ofrendas rituales, sacerdotes, vírgenes y cadenas de oro:

“Les corps des vierges enchaînées se convulsaient en de malhabiles spasmes sur la table du sacrifice. Et soudain les prêtres saisirent la dernière fillette, et les chaînes d'or l'enlevèrent et Vietrix vit avec horreur qu'elle se trouvait transportée sur le phalle de cuivre rougi à blanc...” (O. complet. Vol. I, Pág. 703)

Son unos fantasmas que tienen su origen profundo en su complejo de Edipo, por eso no es de extrañar que en uno de sus primeros poemas, *Le Larron*, en el que habla de incesto, de deseos prohibidos, de culpabilidad y de condena, aparezca también - en esta ocasión expresada de manera muy bella -, una imagen de penetración de unos frutos simbólicos con un objeto contundente:

“Les oiseaux de leur bec ont blessé les grenades”

Como era de suponer, también volveremos a encontrar en *Les Onze Mille Verges* las fantasías de empalamiento. Una de ellas tiene lugar en un ambiente de orgía en la que hombres y mujeres se azotan, se atan, se amordazan, o se muerden unos a otros, como dice Apollinaire “comme des bêtes sauvages”. En el delirio de la excitación, una de las mujeres llega incluso a morder de tal

manera el miembro de un hombre que se lo corta ("il poussa un cri de douleur terrible, mais le gland était détaché"). El brutal Cornaboeux mata a su amigo que se desangraba y le venga clavando un cuchillo en el trasero de la mujer que le ha castrado:

"Il faut venger la Chaloupe", pensa-t-il et tirant de nouveau son couteau il en donna un coup terrible entre les deux fesses de Culculine qui resta évanouie. Cornaboeux laissa le couteau dans le cul. Trois heures du matin sonnèrent aux horloges. Puis il sortit comme il était entré, laissant quatre corps étendus sur le sol de la pièce pleine de sang, de merde, de foutre et d'un désordre sans nom.

Dans la rue, il se dirigea allègrement vers Ménilmontant en chantant:

*Un cul ça doit sentir le cul
Et non pas l'essence de cologne..."*

Todas estas fantasías de perforación anal están llenas de agresividad contra mujeres o contra seres débiles, aunque es evidente que el autor se excita con ellos. En otro pasaje de este mismo libro la víctima será una negra que duerme plácidamente en los brazos de Cornaboeux con su enorme trasero al aire. Mony considera que su aspecto es monstruoso y sólo la vista del trasero de esa mujer, que además es negra, despierta en él los peores instintos de agresividad:

"Le gros cul de Cornélie ressortait, reflétant la lune dont la lueur venait par la fenêtre ouverte. Mony sortit son sabre du fourreau et piqua dans cette grosse pièce de viande"
(O. Compl. Vol. III .Pág. 928)

Estas son las fantasías que obsesionan a Guillaume, y que le obsesionan tanto que no puede dejar de volver a ellas continuamente. Y además, ya lo hemos visto en *La fin de Babylone*, le gusta organizarlas como sacrificios, como ceremonias rituales, en las que no deja nada al azar; porque en todos estos casos de sodomización o de empalamiento de lo que se trata es de encontrar una víctima, y una víctima requiere un sacrificio, que será aún más cruento e impresionante si se produce dentro de un marco ritual, que el poeta puede llegar a elaborar en su imaginación con un detalle minucioso: habrá un instrumento de tortura, espectadores, pero, sobre todo, un final apoteósico en el que, junto al dolor y a la muerte, entrará en escena la más delirante sexualidad. Así organiza Apollinaire para excitarse la muerte del bello Egon, al que hace sufrir los dolores más atroces hasta la muerte, al mismo tiempo que le permite un inmenso placer sexual. Por la truculencia con que Apollinaire se deja llevar por esta fantasía de la combinación del dolor y del placer en el suplicio del empalamiento, y, sobre todo, por la

cantidad de fantasmas profundos que nos muestra, merece la pena reproducir en su totalidad este pasaje de *Les Onze Mille Verges*, uno de los más escalofriantes:

“Des soldats arrivèrent amenant un prisonnier. C’était un grand jeune homme, un Allemand, qu’on avait trouvé à la limite des travaux de défense, en train de détrousser les cadavres. Il criait en allemand:

Je ne suis pas un voleur. J’aime les Russes, je suis venu courageusement à travers les lignes japonaises pour me proposer comme tante, tapette, enculé. Vous manquez sans doute de femmes et ne serez pas fâchés de m’avoir...

Vous vous trompez, dit Mony à l’étranger, nous avons des femmes en abondance, mais votre crime doit être vengé. Vous allez être enculé, puisque vous y tenez, par les soldats qui vous ont pris et vous serez empalé ensuite. Vous mourrez ainsi comme vous avez vécu et c’est la plus belle mort au témoignage des moralistes. Votre nom?

Egon Müller, déclara l’homme en tremblant.

C’est bien dit sèchement Mony, vous venez de Yokohama et vous avez trafiqué honteusement, en vrai maquereau, de votre maîtresse, une japonaise nommée Kilyému. Tante, espion, maquereau et détrousseur de cadavres, vous êtes complet. Qu’on prépare le poteau et vous, soldats, enculez-le...Vous n’avez pas tous les jours une pareille occasion....

Pendant ce temps on avait dressé le pal de fer qui devait servir de siège au giton. Quand tous les soldats eurent enculé le prisonnier, Mony dit quelques mots à l’oreille de Cornaboeux...

Cornaboeux alla jusqu’au bordel et en revint bientôt accompagné de la jeune putain japonaise Kilyému, qui se demandait ce qu’on lui voulait.

Elle aperçut tout à coup Egon que l’on venait de ficher bâillonné, sur le pal de fer. Il se contorsionnait et la pique lui pénétrait petit à petit dans le fondement. Sa pine par devant bandait à se rompre.

Mony désigna Kilyému aux soldats et la pauvre petite femme regardait son amant empalé avec des yeux où la terreur, l’amour et la compassion se mêlaient en une désolation suprême. Les soldats la mirent nue et hissèrent son pauvre corps d’oiseau sur celui de l’empalé.

Ils écartèrent les jambes de la malheureuse et le vit gonflé qu’elle avait tant désiré la pénétra encore.

La pauvre petite âme simple ne comprenait pas cette barbarie, mais le vit qui la remplissait l’excitait trop à la volupté. Elle devint comme folle et s’agitait faisant descendre petit à petit le corps de son amant le long du pal. Il déchargea en expirant.

C’était un étrange étendard que celui formé par cet homme bâillonné et cette femme qui s’agitait sur lui, bouche fendue!...Un sang sombre formait une mare au pied du pal.

Soldats, saluez ceux qui meurent, cria Mony, et s’adressant à Kilyému:

- J’ai rempli tes souhaits...En ce moment les cerisiers sont en fleurs au Japon, des amants s’égarent dans la neige rose des pétales qui feuilotent!

Puis, en braquant son revolver il lui brisa la tête et la cervelle de la petite courtisane jaillit au visage de l’officier, comme si elle avait voulu cracher sur son bourreau” (O. Compl. Vol. III. Pág.929).

Una vez más Apollinaire nos transmite de manera magistral el dolor, la humillación y el miedo que sienten sus personajes, y especialmente el miedo por algo atroz e incomprensible que les va

a suceder, como ocurre con la japonesa, y que al final les sucede. Pero, al escribir estas escenas, Guillaume nos descubre situaciones o sensaciones, que por muy atroces que nos parezcan, no son otras que las que él ha conocido. No son más caprichosas o delirantes que las que él mismo sintió o que las que él mismo creyó padecer. Es la historia vivísima y precisa del dolor y del terror de unos seres humanos indefensos en medio de la excitación que produce la confusión del sufrimiento y del sexo.

Apollinaire vuelve siempre, aunque los lugares sean distintos, aunque los personajes sean diferentes, a los mismos fantasmas: un ser prepotente que tiene toda la autoridad humilla, hace sufrir o excita a otros seres absolutamente indefensos que deben admitir cualquier abuso; es decir, describe *lo que le parece la realidad*. Y en sus fantasías se identifica con ese ser dominante al que imagina tan poderoso como un emperador romano, por eso le hace decir: “Soldats saluez ceux qui meurent”. Pero un ser todopoderoso tiene necesidad de otro débil para poder ejercer su poder. No hay autoridad si no existe sumisión. Y si Apollinaire se recrea describiendo e identificándose con el poderoso, no lo hace menos al describir a la víctima, con la que también se identifica. En este caso, como en el del “babo”, nos presenta una víctima que se humilla sin límites *porque tiene miedo*; aceptará cualquier cosa de su agresor, perder su dignidad, ser la víctima sexual de todo un regimiento, cualquier cosa para evitar algo mucho más terrible que le es aún desconocido. Pero si el ser débil no puede escapar ni al sufrimiento ni al castigo, es esencialmente porque es culpable, porque le han descubierto siendo culpable. Y necesariamente tiene que pagar. Esta es la lógica de Apollinaire. No conoce, como nunca ha conocido para sí mismo, ni la piedad, ni la indulgencia, ni la tolerancia. Simplemente tiene que hacer sufrir a sus personajes para que paguen su culpa. Y si su culpa es terrible es porque es esencialmente de orden sexual: han deseado un fruto que les estaba prohibido, el “giton” a otros hombres, el “babo” a la “Chancesse” y en el caso de Egon, como Mony le recuerda, ha traficado sexualmente con la japonesa, por eso el castigo tendrá que serles aplicados en sus órganos sexuales, o en lo que es lo mismo: en su zona anal. El fantasma que ronda alrededor del castigo es siempre la muerte, porque para Apollinaire no existe deseo sin tener que pagar por él con dolor, con mutilación o incluso con la muerte.

En el empalamiento, como en la flagelación, como en todas las relaciones sexuales, la excitación para el poeta no puede desconectarse de la violencia ni del dolor. Y cuanto mayor sean la violencia y el dolor mayor será el deseo.

La tensión y la excitación que produce en Guillaume escribir escenas tan impresionantes como ésta de Egon o como la del “sleeping car”, en la que el brutal Cornaboeux arranca las tripas a una mujer muerta al tiempo que la viola, le llevan siempre del horror a la poesía. Ya lo hemos visto, tras el sacrificio de Egon en presencia de su amante, que también va a morir, Momy dice:

“En ce moment les cerisiers sont en fleurs au Japon, des amants s’égarent dans la neige rose des pétales qui feullottent”

Pero ya sabemos que en la sexualidad lo más elevado y lo más bajo están en íntima relación...

El empalamiento en las cartas a Lou

Después de ver por qué derroteros discurre la imaginación del poeta y tras haber visto tantas fantasías de sodomización con dolor en las cartas a Lou, hubiera sido muy extraño que no hubiera aparecido también en ellas el fantasma del empalamiento.

Pero, por supuesto, tras los momentos de pasión vividos a finales de año, cuando la relación entra en su apogeo, aparece de pronto y con toda claridad:

“Je te les ferai tordre de douleur et de délices jusqu’à ce que pantelante je te prenne profondément, bouche à bouche et si tu ne te rends pas c’est **le supplice du pal** que je te réserve...”(Carta de 8 de enero de 1915) (Subrayado por mí).

El poeta está pensando sin duda en la sodomización, pero en su excitación desmesurada, en su imaginación delirante, su miembro se transforma en el instrumento punzante del que habla en las historias truculentas que acabamos de ver; y una vez convertido en una estaca metálica y punzante va a “transpercer”, va a “défoncer”, como decía en otras ocasiones, el ano de su amante. Porque Apollinaire no puede imaginar el placer, el verdadero, el profundo, el excitante

placer, sin dolor: “je te les ferai tordre de douleur et de délices”. Para él, ¿cómo puede un ser humano excitarse, realmente excitarse, sin sentir o provocar dolor?

Una vez borracho de pasión con Lou se deja llevar sin freno a toda clase de fantasías sádicas, anales o de dominación. El 11 de enero de 1915, como ya hemos visto, va todavía más lejos en su violencia. El lector impresionado vuelve a leer frases que parecen extraídas de los peores fragmentos de *Les Onze Mille Verges* y oye de nuevo la voz distorsionada que habla de agresiones, de pisoteos y de empalamiento. Eso es lo que Apollinaire conoce y esa es su manera de desear:

“Mon Lou tu ne peux pas te figurer comme je t’ai désirée hier et cette nuit. Je m’imaginais ton corps, cette chère humidité de la grotte mystérieuse où gîte la volupté. J’ai imaginé que si tu ne me répondais pas comme je le voulais, lors de notre prochaine rencontre, je t’aurais mise nue à quatre pattes comme une chienne. Je t’aurais fouaillée pendant que ta bouche m’aurait bu et si je ne t’avais jugé suffisamment humiliée je t’aurais piétinée. J’aurais foulé aux pieds ton ventre et ton derrière tour a tour sous les clous de mes souliers d’artilleur. Et meurtrie **je t’aurais empalée.**” (Subrayado por mí).

Pero, detengámonos aquí un momento e intentemos recorrer el camino a la inversa. ¿Qué es lo que lleva a Guillaume, al ser humano Guillaume, a escribir semejantes cosas? ¿por qué esta obsesión por pisotear un vientre con sus zapatos llenos de clavos y después por la sodomización y el empalamiento? ¿quién le trató como un perro, quien le amenazó con pisotear su pequeño vientre o su pequeño “derrière”, o quien realmente así lo hizo? O ¿quién puso en semejante situación a otro, o a otra, delante de él...? Ya hemos visto que en *Le Poète assassiné*, en el episodio *Giovanni Moroni*, recuerda a través de la memoria de un niño que vive su lejana infancia en Roma, como él mismo la vivió, una escena semejante entre sus padres. Porque Guillaume no inventa nada, todo está registrado en su inconsciente. El se limita a repetir balbuceante lo que conoció. Y si vuelve una vez más, hasta la saciedad, a estas obsesiones anales de crueldad y de violencia, es *porque las conoce*; no es que haya sido sodomizado o empalado, pero sí *se ha sentido sodomizado y empalado*. Nadie sabe lo que la terrible Kostrowitzky hizo con su cuerpo o incluso con su trasero... porque, como ya he dicho, en aquella época no era extraño someter a los niños a tratamientos con lavativas o con otros métodos semejantes para ayudarles a defecar, algo que la brutalidad de aquella madre debió convertir en una tortura y que, además, contribuyó sin duda a crear fantasmas dolorosos

sustitutivos del complejo de Edipo... Cuando Guillaume escribe las historias de empalamiento que hemos visto en sus escritos, o cuando escribe a Lou, está expresando una sensación que ya sintió, y mientras escribe, o mientras se siente excitado sexualmente en su cama durante la noche, vuelve a revivir las escenas de excitación y de dolor. En alguna parte de su cuerpo, y seguramente en su trasero, permanecen aún los estigmas morales de los recuerdos, lo que junto a las represiones sexuales, que el poeta nunca sublimó, dieron lugar a fantasías anales violentas y dolorosas.

Y si escribe así a Lou es, como ya he dicho, porque se siente identificado con ella, porque desea con ella una fusión total, una confusión entre los dos que le de todos los derechos, incluso el de pertenencia. Así dice un poco antes en la misma carta:

“Tu es pour toujours ma maîtresse adorée et je suis ton maître. Nous nous sommes donnés l’un a l’autre de telle façon que rien ne pourra plus nous séparer, même la mort”

Pero lo que hace irracional esta declaración, es que sin mediar ni siquiera un punto y aparte, sino formando parte de un mismo párrafo, hace alusión a unas cartas que ha enviado para que Lou pueda obtener un permiso para ir al frente a ver a Toutou su amante:

“Tu dois avoir le second brouillon et tes lettres à B. et à Mme. A. sont certainement envoyées”

No importa lo que el poeta diga a Lou. Al mismo tiempo que le comunica, como volviendo de pronto a la realidad, que ya ha enviado las cartas de recomendación para que vaya a ver a su novio, para darle gusto, para que escuche sus otros mensajes, él está ebrio de la pasión, de la agresividad y del erotismo que le vienen de una situación anterior, la que mejor conoce, acostumbrado a verse, a mirarse, y a escucharse en lo que fue su doloroso, su brutal y excitante pasado.

Cuando Guillaume escribe a Lou y la amenaza con empalarla, vuelve a otro momento y se dirige a ella con un lenguaje antiguo y primitivo que poco a poco muestra la subida inexorable de su agresividad. Los castigos corporales, o las enloquecidas y precisas agresiones anales, adquieren la calidad erótica que le excita y que le procura la base fisiológica para transformar

el sufrimiento en placer. Y ahí radica la trayectoria de su sexualidad. En un principio fue la ausencia de ternura, que le impidió sublimar la privación de satisfacción erótica pregenital, lo que dio lugar a sus pulsiones sádicas. De ahí surgió un odio ambivalente, como el que el poeta nos describe en su relato sobre la polaca, que se traduce en un comportamiento agresivo que sigue el modelo de su madre, y que más tarde provocará también agresividad en la persona a la que dirige la conducta agresiva, si ésta entra en su juego, lo que normalmente es el caso. El poeta erotizó los malos tratos que reemplazaron al amor verdadero, y a partir de ese momento no se erotizará ya en la ternura, sino en el dolor.

La flagelación

La falta de ternura y la falta de amor, junto a las represiones y a los malos tratos, condujeron al poeta a buscar aún más los castigos, que erotizados, acabaron por satisfacer de manera sadomasoquista las necesidades libidinosas derivadas de su complejo de Edipo ¹. Desde un principio, sus pulsiones eróticas estuvieron conectadas con su madre, una mujer de atributos viriles y provista de un látigo ("sa mère se promenait dans ses appartements avec un fouet"), es decir, un órgano viril simbolizado. Así el sadomasoquismo de Apollinaire se basa en el mecanismo habitual de las perversiones sexuales: fijación y regresión a fases pregenitales y edipianas de la evolución sexual.

Los castigos recibidos y el látigo familiar en la mano de su madre, produjeron en el poeta una fijación y un deseo de repetir las impresiones vividas, elaborando, sobre todo en sus obras imaginarias, una serie de fantasías en torno a la flagelación, con la imagen y con la voz de su madre en la cabeza, porque para excitarse necesitaba repetir las escenas de alto contenido erótico con su madre, en las que se confundían el sufrimiento y el placer.

¹ Como dice Freud, "La fantaisie de la fustigation et autres fantaisies perverses analogues ne seraient alors elles aussi, que des précipités du complexe d'Édipe, en quelque sorte des cicatrices consécutives à un procès révolu..." (*Un enfant est battu*. Pág. 135, O. Compl. PUF, Paris 1996. Traducción dirigida por Jean Laplanche.)

El látigo para Apollinaire es un símbolo que representa el sufrimiento, la excitación y el odio ambivalente. Y como Lou se presta a su juego, aparece muy pronto en la correspondencia:

“J’ai battu aujourd’hui ma veste avec un martinet. Tu peux deviner ce que j’ai pensé”
(Carta de 18 de diciembre de 1914)

El látigo forma parte indisoluble de lo que piensa que es el amor, de lo que piensa que es normal en el amor. Porque la normalidad, lejos de ser un hecho natural, es una convención social y, en su caso, una convención familiar. El látigo estaba entronizado en su familia como un signo esencial de referencia, como el símbolo de la violencia que regía las relaciones entre él y su madre. Pero también, y esto será determinante en la sexualidad del poeta, como símbolo del erotismo que, al tiempo que lo desvirilizaba, hacía de su madre una diosa, un ser al que sólo cabía adorar u odiar. Por eso, en sus relaciones volverá siempre a los mismos esquemas: dominación, violencia, fantasías sobre la flagelación y los castigos físicos y, en el caso de Lou, a la adoración. Guillaume o adora o agrede. Y cuando adora es tan irracional y tan excesivo como cuando agrede. Y a Lou la adora, como adoraba a su madre cuando la rabia no le atrapaba... Y entonces se eleva con ella a las regiones más sublimes de la poesía y del romanticismo. Por eso tras la frase anterior dice sin mediar ninguna interrupción:

“Mon Lou chéri, je t’aime pour ta beauté si précieuse et tellement gracieuse, je t’aime aussi et tout autant pour ta grande bonté ce cœur d’or qui m’a déjà donné tant de preuves d’amour et d’amitié encore dont je te serai toujours infiniment reconnaissant.
Je songe a tes yeux,
Au lac de tes yeux très profond
Mon pauvre cœur se noie et fond
Là le défont
Dans l’eau d’amour et de folie
Souvenir et mélancolie”

Así es Apollinaire, espiritual, sublime, poeta, y, al mismo tiempo, el ser irracional y sin control que se deja llevar por un inconsciente de agresividad y de desesperación en el que se confunden la erotización con el sufrimiento y con el dolor. Y ahí, en el resentimiento, en la agresión, aparece como protagonista el látigo, la fusta, el objeto que lo enloqueció y que lo excitó hasta obsesionarle, hasta perturbarle.

Una pulsión incontrolable lleva a Apollinaire a repetir de manera obsesiva su atracción morbosa por la flagelación. Sus personajes literarios flagelan o son flagelados con saña y con crueldad, a veces hasta la muerte; y sus amantes tampoco escaparon a este tormento, en el que para el poeta se confundían el dolor y el placer, hasta tal punto de que en su inconsciente los azotes estaban vinculados al deseo. En *Les Exploits d'un jeune D. Juan* cuenta lo que debieron ser sus primeras experiencias en este sentido, aunque atribuye su excitación a los azotes de una criada imaginaria:

“La bonne me mit sur ses genoux et me fessa de toutes ses forces...les fesses me brûlaient mais je sentais une excitation plus forte que celles que j'avais ressenties jusqu'à là” (O. Compl. Vol. III. Pág. 985)

Pero una vez dentro del fantasma y del recuerdo de los azotes que recibió cuando era un niño, acto seguido la fantasía se precisa y ya no es la “bonne” la que le azota, sino claramente alguien que corresponde mucho más a la realidad, una madre:

“Lorsque j'avais dix ans, ma mère, à cause d'une bêtise que j'avais faite m'avait pris entre ses cuisses, ôté mes culottes et avait tapé sur mes petites fesses, de telle façon qu'après la première douleur, j'avais conservé toute la journée un sentiment de volupté” (O.c.Pág. 985)

Sin embargo, nunca contará directamente estos sentimientos infantiles ni a sus amantes ni a nadie. No existe ninguna carta en la que hable de lo que fueron en su infancia los azotes y la excitación que le producían. Pero de alguna manera lo tenía que contar. Y lo cuenta al menos dos veces en la ficción de sus escritos, una en esta obra que acabo de citar y otra en el libro en el que vuelca todo lo que necesitaba sacar fuera de su inconsciente, *Les Onze Mille Verges*, en donde relata la historia de un personaje, al que llama Katache y al que califica de masoquista, de la siguiente manera:

“Je suis né en 1874 à Archangel, et des mon jeune âge, je ressentais une joie amère chaque fois que l'on me corrigeait”

“Une joie amère”, como más tarde dirá a Lou cuando habla de la sodomización de Marie Laurencin, “un plaisir âcre”.

Como hemos visto, lo que determinó esencialmente en el poeta la confusión entre placer y dolor fueron las cicatrices mal curadas de su complejo de Edipo, que se resolvió en perversión a causa de los malos tratos, de las represiones brutales de su masturbación y de la atmósfera en que vivió su primera infancia. El propio poeta nos dice en la boca de Katache:

“Tous les malheurs qui fondirent sur notre famille développèrent cette faculté de jouir de l'infortune et l'aiguïsèrent”.(O. Compl. Vol. III. Pág. 944)

El Doctor S. Nacht, en su importante obra *Le Masochisme*, ya citada, nos confirma la importancia del ambiente familiar para el desarrollo sexual del niño:

“On note souvent combien le caractère de parents, l'atmosphère familiale contribuent, en plus des tendances constitutionnelles encore mal définies, à orienter les conflits infantiles - et partant, l'évolution sexuelle - dans tel ou tel sens”¹.

Apollinaire nunca cuenta de manera explícita, en memorias o algo similar, lo que fue su dolorosa infancia, que conocemos a través de las circunstancias que acompañaron su nacimiento y los primeros años de su vida. Sin embargo, nos da tantas indicaciones en sus escritos y en las cartas, que a través de ellos podemos reconstruir las sensaciones que el poeta experimentó en el ambiente conflictivo en que vivió de niño. Ya lo hemos visto, entre otros muchos, en *L'Enchanteur Pourrissant* y más concretamente en *Giovanni Moroni de Le Poète Assassiné*, en donde, aunque sin duda reorganizó para la ficción literaria sus recuerdos, no deja de sorprendernos la crudeza de las agresiones y su connotación sexual:

“Souvent nous rentrions en retard, et c'étaient alors des disputes qui parfois devenaient terribles. Ma mère était jetée sur le plancher, traînée par les cheveux. Je revois nettement mon père piétiner la poitrine dénudée de ma mère, car pendant la lutte le corsage craquait ou s'ouvrait et les seins se dressaient, stigmatisés par le talon à clous.”

En *Les Exploits d'un jeune D. Juan*, como hemos visto, nos cuenta que el dolor que le produjeron los azotes cuando era niño determinó una excitación sexual muy fuerte. Es bien sabido que la calidad erógena de la región de las nalgas hace que el dolor en esa zona produzca

¹ Pág. 62, Payot, 1965.

más excitación que en cualquier otra, pero en los adultos de familias normales esa calidad erógena del dolor se difumina poco a poco con la edad hasta desaparecer. Pero en el caso de Apollinaire, a causa de las circunstancias en que vivió su infancia, y de los castigos y azotes muy severos y repetidos que determinaron un automatismo reflejo, no se produjo esta evolución, sino que, al contrario, se produjo una fijación del dolor en su sensibilidad sexual.

Pero esta conexión entre el dolor y la excitación sexual no es nada nuevo. La historia, desde la antigüedad, está llena de ejemplos de este tipo. Se dice que Salomón en su vejez se rodeaba de mujeres que le pinchaban con el fin de excitar su virilidad que comenzaba a flaquear. También se cuenta que el hermano de Herodes, Pherosas, se hacía encadenar y golpear por sus esclavas con el mismo fin. E incluso hay imágenes que representan a Aristóteles desnudo y a cuatro patas con una mujer encima de él azotándole con una fusta (*Aristotels als masochist*. H. Ellis). En todo caso, el hecho de que entre los “ex-voto” que ofrecían las prostitutas en la antigüedad a Venus se encontraran fustas, riendas y espuelas, expresa muy claramente el uso erótico que hacían de esos instrumentos. Y en 1643 aparece una monografía, “De usu flagrorum in Re Venera” escrita por Meibomius y dedicada a la importancia de la flagelación en la excitación sexual. En la versión francesa dice entre otras cosas:

“les verges cruelles enfantent les délices de Vénus; font-elles mal, on jouit; jouit-on, elles font mal”

A lo largo de la literatura son también muchos los autores que nos han hablado en sus escritos del placer que experimentaron con los azotes. El caso más célebre es el de Rousseau, que escribe en sus *Confesiones*:

“Comme Mlle. Lambercier avait pour nous l'affection d'une mère, elle avait aussi l'autorité, et la portait quelque quelquefois à nous infliger la punition des enfants, quand nous l'avions méritée.

Assez longtemps elle s'en tint à la menace, et cette menace d'un châtiment tout nouveau pour moi me semblait très effrayante; mais après l'exécution je la trouvais moins terrible à l'épreuve que l'attente ne l'avait été; et ce qu'il y a de plus bizarre est que ce châtiment m'affectionna davantage encore à celle qui me l'avait imposé. Il fallait même toute la vérité de cette affection et toute ma douceur naturelle pour m'empêcher de chercher le retour du même traitement en le méritant: car j'avais trouvé dans la douleur, dans la honte même, un mélange de sensualité qui m'avait laissé plus de désir que de crainte de l'éprouver derechef par la même main. Il est vrai que, comme il se mêlait sans doute à cela quelque instinct précoce du sexe, le même châtiment reçu d'un frère ne m'eût pas du tout paru plaisant”

.....
"Qui croirait que ce châtement d'enfant reçu à huit ans par la main d'une fille de trente ans, a décidé de mes goûts, de mes désirs, de mes passions, de moi, pour le reste de ma vie, et cela précisément dans le sens contraire à ce qui devrait s'ensuivre habituellement.

En même temps que mes sens furent allumés, mes désirs prirent si bien le change que formés à ce que j'avais éprouvé, ils ne s'avisèrent point de chercher une autre chose"

.....
"N'imaginant que ce que j'avais senti, je ne savais porter mes désirs que vers l'espèce de volupté qui m'était connue..."

.....
"Mon ancien goût d'enfant au lieu de s'évanouir, s'associa tellement à l'autre (rapport sexuel) que je ne puis jamais l'écarter des désirs allumés par mes sens; et cette folie, jointe à ma timidité naturelle, m'a toujours rendu très peu entreprenant près des femmes..."

Rousseau se atreve a contar de manera autobiográfica sus sensaciones infantiles y las consecuencias que aquella escena tuvo para él. Apollinaire, sin embargo, como ya hemos visto en las cartas a Lou, tiene terror a que ella enseñe sus cartas o a que hable de sus libros eróticos a otras personas; por eso siempre, desde los poemas de *Alcools* hasta la prosa, se esconde, emplea imágenes obscuras difíciles de interpretar, o presenta sus impresiones o sus sentimientos como fruto de la ficción literaria. No se atribuye, en general, las sensaciones que expresa, pero tiene una manera de manifestarlas muy rica y sobre todo muy explosiva, muy violenta, ya que como en teoría no está hablando de sí mismo, sino de otro, se puede dejar llevar en la expresión de sus pasiones y de sus dolores mucho más libremente.

También Sacher-Masoch nos habla en sus memorias de lo que fueron sus primeras experiencias masoquistas, centradas esencialmente en la flagelación, que en su caso atribuye a su tía Zenobia:

"Tandis que ma tante préparait le goûter, nous nous mîmes à jouer à cache-cache, et je ne sais quel démon me guidant, j'allais me cacher dans la chambre à coucher de ma tante, derrière un porte-habits garni de robes et manteaux. A ce moment, j'entendis la sonnette, et quelques minutes après, ma tante entra dans la chambre, suivie d'un beau jeune homme..."

.....
A cet instant, le malheureux porte-habits tomba par terre, et toute la fureur de Madame Zénobie se déversa sur moi.

- Comment! tu étais caché là? Tiens, voilà qui t'apprendra à faire l'espion!

Je m'efforçais en vain d'expliquer ma présence et de me justifier, en un clin d'œil elle m'eut étendu sur le tapis; puis me tenant par les cheveux de la main gauche et me posant un genou sur les épaules, elle se mit à me fouetter vigoureusement. Je serrais les dents de toutes mes forces; malgré tout, les larmes me montèrent aux yeux. Mais il faut bien le reconnaître, tout en me tordant sous les coups cruels de cette belle femme,

j'éprouvais une sorte de jouissance" (Sacher-Masoch, *Choses vécues*, Revue Bleue, Paris 1988)

Este es el testimonio de un hombre que, a causa de sus experiencias traumáticas infantiles, buscó durante toda su vida, tanto en sus escritos como en la vida real, el placer en el sufrimiento, en la sumisión y en la humillación.

Las fantasías en torno a la flagelación son muy abundantes en la literatura de todos los tiempos, y los relatos sobre el placer de flagelar o de ser flagelado abundan en muchos autores. La flagelación cuando es objeto de creación literaria se convierte en una búsqueda de sensaciones y de pasiones de seres humanos, a la que el autor parece asistir como un observador, entre divertido y horrorizado, exponiendo las reacciones y la excitación de sus personajes, que siempre nacen de sus fantasmas, pero que, a medida que escribe, parece que se escapan de su pluma para tomar vida propia. Muy interesante a este propósito es la recientemente publicada *Anthologie de la fessée et de la flagellation*, en la que Alexandre Dupouy¹ presenta una serie de relatos que evidentemente giran en torno a la flagelación, y que proceden de diferentes autores, entre otros Sade, Sacher-Masoch, Mirabeau, Alfred de Musset, la condesa de Ségur, Diderot, Restif de la Bretonne, Jean de Villiot, Fernando Pessoa, Proust, Robert Desnos, Jean de Berg, Anaïs Nin y un largo etcétera. En ellos, los autores vuelcan sus fantasías y sus propios fantasmas haciendo adoptar a sus personajes unas veces la posición activa y sádica, en la que disfrutan con la flagelación y la dominación de otros seres más débiles a los que azotan; pero en otras ocasiones muchos son los hombres que, al ejemplo de Sacher-Masoch, piden que se les flagele y encuentran placer en el látigo y en la sumisión a una mujer cruel.

Pero ahora el que nos interesa es Apollinaire y especialmente sus reacciones con Lou, su amante durante la guerra. Si el poeta elige infligir o infligirse dolor para excitarse no es por casualidad. Ya lo hemos visto: su fijación en la región anal a causa de los conflictos y agresiones que sufrió durante su infancia, más la represión de sus primeras tendencias libidinosas de manera brutal y con "le fouet", le influyeron considerablemente. El mismo nos lo dice en una carta a Lou, haciendo hablar una voz ronca y maléfica que recupera de su inconsciente:

¹Editions La Mansardine. Paris, 1998

“Je ne veux pas qu’une grande fille comme toi qui a un cul superbe se branle comme un petit garçon pas sage. Si tu fais ainsi, *c’est le fouet* que tu auras, ma gosse, *le fouet* pour te mater. Tu auras beau métalliser ton derrière, je te fesserai jusqu’au sang, de manière que tu ne puisses plus t’asseoir. Ton cul payera pour ton petit con, ma chérie” (Carta de 13 de enero de 1915) (subrayado por mí)

Y si el poeta habla con estas palabras no es porque las invente, sino porque las ha escuchado y porque siguen vivas en su memoria. Esas son sus referencias y eso es lo que hay que decir cuando un niño se masturba. Y en un momento de excitación con Lou vuelve a repetir las mismas palabras y la imagina niño - él mismo cuando era niño -, para excitarse aún más. Y vuelve al conflicto del momento infantil, cuando la tensión llegaba al máximo ante aquella mujer, su madre, a causa de la espera del castigo, a causa de la sorpresa excitante y angustiosa de la voluptuosidad que acompañaba al dolor hasta el punto de hacerlo desaparecer, y después, tras la experiencia traumática vendría otra vez la búsqueda del castigo. A partir de entonces el fantasma de la flagelación quedó conectado para siempre a su excitación sexual.

En *Les Exploits d’un jeune D. Juan*, cuenta claramente cómo en su imaginación la flagelación va unida a la excitación sexual, hasta el punto de que uno de los personajes de este libro no podía excitarse si no era azotado por su mujer “à coups de verges jusqu’au sang”:

“Elle me raconta que son mari ne pouvait bander que si elle lui battait le cul à coups de verges jusqu’au sang.
Elle devait aussi se laisser fesser par lui, mais rien qu’avec la main, et maintenant elle y était tellement habituée, que ça lui faisait plutôt plaisir que mal” (O. Compl. Vol. III. Pág. 989)

Pero de todos sus escritos, el más significativo en lo que se refiere a la flagelación es *Les Onze Mille Verges*. Sólo el título nos da ya una idea de la obsesión del poeta por la flagelación. En el catálogo clandestino, escrito por el propio Apollinaire para la presentación del libro, la última frase nos resume el mensaje esencial del autor: “*la flagellation, cet art voluptueux dont on a pu dire que ceux qui l’ignorent ne connaissent pas l’amour, est traité ici d’une façon absolument nouvelle*”. En este libro Apollinaire da rienda suelta a un sadomasoquismo imaginario arraigado profundamente en su inconsciente rabioso y agresivo y en el que, desde el principio hasta el final, muestra su obsesión por la flagelación y por la excitación que ésta produce. Casi

al comienzo del libro, el protagonista, Mony, dice a una mujer a la que encuentra en París por la calle:

“Mademoiselle si je vous tenait dans un lit, vingt fois de suite je vous prouverais ma passion. Que les onze mille vierges ou même onze mille verges me châtient si je mens” (O. Compl. Vol. III. Pág. 892)

La suerte está echada. El propio poeta se amenaza con un castigo que, de entrada, está condicionado por la sexualidad. Y se excita con el riesgo de un nuevo castigo imaginario que esta vez le producirá la muerte, once mil latigazos, y ya no necesita ninguna voz lejana que le asuste, él puede amenazarse y castigarse por sí mismo.

A partir de este comienzo se desata el fantasma de la flagelación y sin interdictos de ninguna clase el poeta se lanza a gozar y a sufrir a base de latigazos. “Fesse-moi, Mony”, suplican enloquecidas de excitación las mujeres del relato. Y también, como en las cartas a Lou, hace representar a Mony otra vieja fantasía que le atrae especialmente: la escena de un profesor, una persona que investida de autoridad grita y azota a una estudiante débil, indefensa e ignorante, representada en esta ocasión por una prostituta:

“Maintenant nous allons faire la classe. Il les fit asseoir sur une chaise en face de lui et, après avoir réfléchi un instant, leur dit: mademoiselles je viens de sentir que vous n’avez pas de pantalon. Vous devriez en avoir honte. Allez vite en mettre un. Quand elles revinrent, il commença la classe. Mademoiselle Alexine Mangetout, comment s’appelle le roi d’Italie?. Si tu crois que ça m’occupe, je n’en sais rien, dit Alexine. Allez vous mettre sur le lit, cria le professeur. Il la fit mettre sur le lit le dos tourné, lui fit relever les jupes et écarter la fente du pantalon d’où émergèrent les globes éclatants de blancheur des fesses. Alors il se mit à taper dessus du plat de la main, bientôt le postérieur commença à rougir. Cela excitait Alexine qui faisait beau cul, mais bientôt le prince lui-même ne tint plus...” (O. Compl. Vol. III. Pág. 898)

Es evidente que en todas estas escenas Apollinaire goza enloquecidamente con el dolor y con la excitación de la víctima. Como dice Freud, todos los personajes a los que el masoquista imagina azotados por un profesor “ne sont malgré tout que des remplacements de la personne propre”. (*Un enfant est battu*. O.c. Pág. 132)

La flagelación es otro de los temas obsesivos del poeta, por eso vuelve repetidamente al mismo tema, encontrando siempre en los azotes gran excitación; pero esta excitación le hace delirar y, a medida que escribe, las escenas se vuelven cada vez más obscenas, irracionales y descontroladas:

“Alexine ouvrit un tiroir et tira un martinet fait de lanières de cuir. Elle commença à taper sur le cul de Culculine dont les bonds devinrent encore plus passionnés. Alexine, excitée par le spectacle, tapait dur et ferme. Les coups pleuvaient sur son superbe postérieur. Mony, penchant un peu la tête de côté voyait dans une glace qui faisait vis-à-vis, le gros cul de Culculine monter et s’abaisser. A la montée les fesses s’entrouvraient et la rosette apparaissait un instant pour disparaître à la descente quand les belles fesses joufflues se serraient. En dessous les lèvres poilues et distendues du con engloutissent sa pine énorme qui pendant la montée apparaissaient presque entière et mouillée. Les coups d’Alexine eurent bientôt rougi complètement le pauvre cul qui tressaillait de volupté. Bientôt un coup laissa une marque saignante. Toutes les deux, celle qui tapait et celle qu’on fouettait, déliraient comme des bacchantes et semblaient jouir autant l’une que l’autre” (*Les Onze Mille Verges* O. Compl. Vol. III. Pág. 900)

Estudiar atentamente todos los mensajes que Apollinaire nos comunica en *Les Onze Mille Verges*, representa una fuente inagotable para el conocimiento del poeta y una clave esencial para poder comprender mejor los fantasmas de agresividad que vuelven durante la guerra y que expresa en las cartas a Lou, resucitando el viejo dolor y la vieja furia, aunque aparentemente puedan parecer únicamente signo de alienación o de demencia.

La relación de Apollinaire con las mujeres ha estado siempre cargada de violencia, pero nada es comparable con la violencia y la crueldad a las que se abandona en este libro y que no son otras que las que él sintió cuando era niño e impotente. El poeta necesitaba ir hasta el fondo de la violencia, reproducir de nuevo las escenas de su infancia que tanto le marcaron y en donde se sintió tan dolorido como sus personajes; necesitaba vestirse con la piel de su madre para, a través de otros seres humanos, o a través de sí mismo ofrecido como víctima, aniquilar el fantasma. Pero nunca llegará a cauterizar la herida que una y otra vez, a la primera ocasión, vuelve a abrirse, vuelve a hacerle daño y vuelve a dejar desbordar la agresividad que arrasará todo, hasta la totalización de su propia muerte.

En este libro, ya lo hemos visto, conocemos plenamente las sensaciones de impotencia, de dolor y de miedo que siente un niño cuando no se puede defender, cuando se siente desamparado y sin

voz, así como la agresividad que el poeta conserva contra su madre y que desvía con una rabia inaudita y con una excitación enloquecida hacia el primer personaje débil que se cruza en su camino. Comienza por flagelar, torturar o violar a un sin número de personajes, para luego, con una determinación de culpable, flagelar a muerte al protagonista de la historia, su propia imagen. Ya hemos visto algunas escenas de flagelación, siempre unida inevitablemente a la excitación sexual, pero aún habrá otras muchas en las que la sexualidad y la brutalidad sin límites de ninguna clase van “in crescendo” y en las que la violencia se desborda hasta llegar a la muerte:

“Et se jetant sur Mony épouvanté, les cambrioleurs le bâillonnèrent et lui lièrent les bras et les jambes. Puis se tournant vers les deux femmes, frissonnantes, mais un peu amusées, la Chaloupe dit:

- Et vous les mômes tâchez d'être gentilles, sans quoi je le dirai à Prosper.

Il avait une badine à la main et la donna à Culculine en lui ordonnant de taper sur Mony de toutes ses forces. Puis se plaçant derrière elle, il sortit une pine mince comme un petit doigt, mais très longue. La Chaloupe débuta par lui claquer les fesses en disant:

Eh bien! mon gros joufflu, tu vas jouer de la flûte, moi je suis pour la terre jaune...

Culculine commença à remuer le cul en tapant sur Mony qui ne pouvant ni se défendre ni crier, gigotait comme un ver à chaque coup de baguette qui laissait une marque rouge bientôt violacée. Puis au fur et à mesure que l'enculade avançait, Culculine excitée tapait plus fort en criant...Le corps de Mony fut bientôt saignant.

Pendant ce temps, Cornaboeux... retournant Alexine, il se mit à fesser son cul rose...puis il prit la jeune femme sur son bras gauche de façon à ce que son con fût à portée de sa main droite. La gauche la tenait par la barbe du con...ce qui lui faisait mal.

Elle se mit à pleurer et ses gémissements augmentèrent lorsque Cornaboeux recommença à la fesser à tour de bras...

A ce moment, Alexine aperçut le spectacle formé par la Chaloupe enculant Culculine qui tapait sur Mony déjà tout sanglant et cela l'excita... Cornaboeux retournant Alexine sur le lit lui enfonça son instrument dans le ventre... Ensuite il se mirent à se mordre comme des bêtes sauvages en donnant des coups de cul. Ils déchargèrent frénétiquement. Mais la pine de Cornaboeux, étranglée par le vagin d'Alexine commençait à bander...Elle déchargea quatorze fois pendant que Cornaboeux déchargeait trois fois. Quand elle reprit ses esprits, elle s'aperçut que son con et son cul étaient saignants. Ils avaient été blessés par l'énorme bite de Cornaboeux. Elle aperçut Mony qui faisait des soubresauts convulsifs sur le sol.

Son corps n'était qu'une plaie.

Cornaboeux attacha les bras et les jambes de Alexine et la bâillonna sans prendre garde à ses supplications et saisissant sa badine, il se mit à zébrer de coups son joli corps de fausse maigre. Le cul tressaillait sous chaque coup de baguette, puis ce fut le dos, le ventre, les cuisses, les seins qui reçurent la dégelée. En gigotant et se débattant, Alexine rencontra la bitte de Mony qui bandait comme celle d'un cadavre. Elle s'accrocha par hasard au con de la jeune femme et y pénétra.

Cornaboeux redoubla ses coups et tapa indistinctement sur Mony et Alexine qui jouissaient d'une façon atroce...” (O. Compl. Vol. III. Pág. 102)

La escena truculenta y “atroce”, como dice el propio poeta, termina, como hemos visto al estudiar el empalamiento, con la castración de la Chaloupe a causa de un mordisco de Culculine, con su muerte a manos de Cornaboeux, y después con la perforación anal de Culculine con un cuchillo.

En *Zone de Alcools* Apollinaire decía “Je pleure sur tout ce qui m’a épouvanté”. Para poder escribir este tipo de cosas ha tenido que sufrir terribles escenas de violencia y ha tenido que sentir miedo, mucho miedo, el terror que supone para un niño sentirse atado y amordazado, al menos psicológicamente (“ne pouvant se défendre ni crier”), sin ayuda de nadie y sin que nadie “prenne garde à ses supplications”. Y cuando los latigazos llegaban, caían sin que el verdugo se diera bien cuenta de donde iban a dar “ce fut le dos, le ventre, les cuisses...” Por eso en la escena hay lloros y sangre. Y entre líneas hay todavía mucho más. Sin necesidad de explicarnos como Rousseau o como Sacher-Masoch en sus memorias o en una autobiografía lo que fueron aquellos momentos, Apollinaire lo hace de manera mucho más directa, porque parte de sensaciones, de dolores, de miedos y de rabias. Y como escoge la ficción literaria puede llegar tan lejos como quiera. Por eso no necesita un relato coherente o formal para describir la excitación que le producían los azotes, sino que utiliza pinceladas semejantes a las de Picasso, escenas trágicas, dramáticas, incoherentes, brutales, como fueron en su memoria las viejas escenas, o historias en las que los protagonistas como “bêtes sauvages”, como animales que se liberan a sus instintos, atacan, poseen, se excitan y hieren. Y luego en ese ambiente instala el miedo y hace planear sobre las cabezas de los personajes el fantasma amenazante de la castración y de la muerte. Y el poeta, sin poderlo remediar, quizá para ahuyentarlo, nombra y sufre con el dolor “terrible” y hace realidad lo que más teme: la castración y la muerte.

Muchos de estos fantasmas volverán en las cartas a Lou y todos ellos permanecerán en el poeta vivos para siempre, porque no puede alejar de su memoria, ni sobre todo de su inconsciente, la imagen de un niño, tal como se imagina a sí mismo, que llora, que suplica y que tiene miedo, mientras otra persona abusa sin piedad de él. Por eso en *Les Onze Mille Verges*, como ya hemos visto, utiliza a menudo a niños para reproducir esta tipo de escenas:

“On introduisit un couple étrange: un petit garçon de dix ans en habit, le chapeau claqué sous le bras, accompagné d’une petite fille ravissante qui n’avait pas plus de huit ans; elle était vêtue en mariée...”

Le pope lui fit un discours et les maria...Ensuite, on les engagea à fornicer...Comme il ne pouvait y parvenir, on le déculotta et pour l'exciter, Mony **le fessa gentiment**, tandis que Natacha du bout de la langue lui titillait son petit gland et les couillettes. Le petit garçon commença à bander et put ainsi dépuceler la petite fille. Quand ils se furent escrimés pendant dix minutes, on les sépara et Cornaboeux saisissant le petit garçon lui défonça le fondement au moyen de son braquemart puissant. Mony ne put tenir contre son envie de baiser la petite fille. Il la saisit, la mit à cheval entre sur ses cuisses et lui enfonça dans son minuscule vagin son bâton vivant. Les deux enfants poussaient des cris effroyables et le sang coulait autour des vits de Mony et de Cornaboeux. Ensuite on plaça la petite fille sur Natacha et le pope qui venait de terminer sa messe lui releva ses jupes **et se mit à fesser** son petit cul blanc et charmant...

Le petit garçon, à genoux devant Cornaboeux, lui pompait le dard en pleurant à chaudes larmes. Mony enculait la petite fille qui se débattait comme un lapin qu'on va égorger. Les autres conjurés s'encluaient avec des mines effroyables..." (O. Compl. Vol. III. Pág. 914) (Subrayado por mí).

Pero, como vemos, aunque se ensaña con los niños con la máxima crueldad y se excita escuchando sus gritos y sus lloros, **nunca les azota con la rabia y la ferocidad que reserva para las mujeres**. En este fragmento se limita a "fesser gentiment" al niño, (como dice en una ocasión a Lou, "sólo para excitarla un poco") y respecto a los dos habla únicamente de "fesser", lo que da a los azotes cierto tono inocente e infantil. Y también usa la misma expresión en otra escena espeluznante en la que un general ruso viola y decapita a un niño chino. El niño, eso es lo que Guillaume busca con las torturas de niños, está aterrorizado porque no sabe lo que le espera. Pero, aunque lo sodomice y lo mate, sin embargo a la hora de azotarle se limita a decir que el general "fessa son petit cul maigre et jaune".

En cambio, cuando se trata de azotar a mujeres se vuelve una fiera. Primero se complace en la descripción del trasero y de los instrumentos de tortura, y luego, una vez que la flagelación ha comenzado, se deja llevar por la vieja rabia y se recrea detenidamente en las heridas y en los sufrimientos que les produce al azotarlas. Igual que ocurre con la sodomización y con el empalamiento, las mujeres provocan en el poeta un deseo feroz y compulsivo de agredir su trasero ("rien n'est si excitant que de fouetter un gros cul" ¹). A veces, incluso en sus poemas más inspirados, ve hermosos traseros femeninos que en seguida desea azotar. En *L'Ermite*, las nubes con la puesta se sol se vuelven "des jolis culs roses", y como están fuera de su alcance, pide a Dios que los flagele:

¹ (O.c. Pág. 920)

“Ô Seigneur flagellez les nuées du coucher
Qui vous tendent au ciel de si jolis culs roses”

Y ya hemos visto que en cuanto hace alusión al trasero de Lou, el "fouet" aparece en seguida:

"A la huitième porte
Deux anges joufflus veillent sur les roses tremblantes qui supportent
Le ciel exquis de ta taille élastique
Et me voici armé d'un fouet fait de rayons de lune
Les amours couronnés de jacinthe arrivent en troupe
Et que rouvre encore la porte de ta croupe"

También Jacques Serguine en el “avant propos” de la *Anthologie de la fessée et de la flagellation* ya citada, dice:

“Au dessous de la dernière vertèbre, ne se trouverait pas là, là justement, telle **provocation intolérable** qui suscite une vérité toujours bonne à dire à sa bonne, et la religion convaincante du martinet?” (Subrayado por mí).

y es indudable que no está pensando en el trasero de un hombre...En la imaginación popular el trasero que invita, que suscita, que provoca la flagelación es siempre un trasero de mujer, por sus dimensiones, por su prominencia, por sus connotaciones sexuales...y también por el componente de dominación que supone a causa de la más baja condición social de la mujer, que se presta a ser objeto de bromas y de situaciones cómicas o humillantes... Como dice Serguine, el prototipo de la mujer que inspira la flagelación, es una “bonne”. Por eso Apollinaire escoge con frecuencia en sus escritos este tipo de personajes para azotar su trasero. Así lo vemos en *Les Onze Mille Verges*, en donde, entre otras historias, la hija de un general, Wanda, azota con un látigo ruso a su sirvienta. Apollinaire se regocija con la escena que describe con todo detalle, haciendo hincapié, precisamente, en la posición humillante de la doméstica, así como en las dimensiones y en la desnudez de su trasero:

“Wanda brandissait une nagaïka à tour de bras et cinglait une très jolie fille blonde à quatre pattes devant elle et les jupes relevées. C’était Nadèje. Son cul était merveilleux, énorme, rebondi. Il se dandinait sous une taille invraisemblablement fine. Chaque coup de nagaïka la faisait bondir et le cul semblait se gonfler. Il était rayé en croix de Saint André, trace qui laissait la terrible nagaïka...
Maîtresse je ne le ferai plus, criait la fouettée...”

Va-t'en maintenant, cria Wanda en donnant un coup de pied dans le cul de Nadège qui s'enfuit en hurlant" (O.c. Pág. 920)

En general, en los escritos de Apollinaire la víctima de la flagelación es una mujer de baja condición social sobre el que la flagela ejerce una dominación, como es el caso de esta sirvienta. Otras veces será una prostituta...o, incluso, como dice en *Le Poète assassiné*, una actriz:

"Le grand Frédéric avait l'habitude de faire fouetter les actrices. Il pensait que la flagellation communique à leur peau une teinte rose qui n'est pas sans agrément" (O. Compl. Vol. I, Pág. 264)

En un pasaje de *Les Onze Mille Verges* Mony ordena en primer lugar que se azote a un hombre, pero la saña y la ferocidad más terribles las reserva para azotar a la mujer que vendrá después:

"On amena un nouveau coupable. C'était un beau gars tatar ne parlant presque pas le russe. Le prince Mony le fit mettre complètement nu, puis les soldats le fustigèrent de telle façon que le froid du matin le piquait en même temps que les verges qui le cinglaient.

Il était impassible et ce calme irrita Mony; il dit un mot à l'oreille de l'officier qui ramena bientôt une serveuse de brasserie. C'était une plantureuse kellnerine dont le croupe et la poitrine remplissaient indécentement l'uniforme qui la sanglait. Cette belle et grosse fille arriva gênée de son costume et marchant à pas de canard...

Como ocurre a la vista del enorme trasero de la mujer negra que he citado al estudiar el empalamiento, Guillaume no puede ver tampoco la desbordante "croupe" de esta mujer sin sentir una rabia feroz y un deseo compulsivo de azotar esta prominencia hasta desgarrarla, hasta llenarla de sangre, hasta destruirla, como si la destrucción fuera el placer supremo, el placer natural por excelencia. Se ensaña con ella sólo porque tiene una "lourde croupe", un "gros cul", al que compara con el de las yeguas luxemburguesas. Y, aunque en su imaginación hará que la flagelen con crueldad, de momento, para nosotros sus lectores, la flagela con sus palabras, que en este caso, no sirven ya para comunicar, sino para describir y para destruir esa croupe que le inspira tanta violencia:

...Vous êtes indécente, ma fille, lui dit Mony, quand on est une femme comme vous, on ne s'habille pas en homme; **cent coups de verge pour vous l'apprendre.**

La malheureuse **trembla de tous ses membres**, mais sur un geste de Mony, les soldats la dépouillèrent.

Sa nudité constatait singulièrement avec celle du Tatar.

Lui était très long, le visage émacié, les yeux petits, malins et calmes; ses membres avaient cette maigreur que l'on prête à Jean-Baptiste, après qu'il eut vécu quelque temps de sauterelles. Ses bras, sa poitrine et ses jambes héronnières étaient velus, son pénis circoncis prenait de la consistance à cause de la fustigation et le gland en était pourpre, couleur de vomissement d'ivrogne.

La kellerine, beau spécimen d'Allemande de Brunswick, était lourde de croupe; on eût dit une robuste cavale luxembourgeoise lâchée parmi les étalons...

Mony demanda **un knout** qu'on lui apporta. Il le mit dans la main du Tatar.

"Cochon de prévôt, lui cria-t-il, si tu veux épargner ton cuir, ne ménage pas celui de cette putain"

Le Tatar sans répondre examina en connaisseur **l'instrument de torture composé de lanières de cuir auxquelles adhérait la limaille de fer.**

La femme pleurait et demandait grâce en allemand. Son corps blanc et rose tremblait. Mony la fit mettre à genoux, puis d'un coup de pied, il força son gros cul à se soulever. Le Tatar secoua d'abord le knout en l'air, puis, levant fortement le bras, il allait frapper, quand la malheureuse kellerine **qui trembla de tous ses membres** lâcha un pet sonore qui fit rire tous les assistants et le Tatar lui-même dont le knout tomba. Mony une verge à la main lui cingla le visage en lui disant:

Idiot, je t'ai dit de frapper et non pas de rire.

Puis il lui remit la verge en lui commandant d'en fustiger d'abord l'Allemande pour l'habituer. Le Tatar se mit à frapper avec régularité. Son membre placé derrière le gros cul de la patiente s'était quillé, mais malgré sa concupiscence, son bras retombait rythmiquement, la verge était très flexible, le coup sifflait en l'air, puis retomba sèchement sur la peau tendue qui se rayait.

Le Tatar était un artiste et les coups qu'il frappait se réunissaient pour former un dessin calligraphique.

Sur le bas du dos, au-dessus des fesses, le mot "putain" apparut bientôt distinctement.

On applaudit vigoureusement tandis que les cris de l'Allemande devenaient toujours plus rauques. **Son cul, à chaque coup de verge, s'agitait un moment puis se soulevait, les fesses serrées qui aussitôt se desserraient; on apercevait alors le trou du cul et le con en dessous, bâillant et humide.**

Petit à petit, elle sembla se faire aux coups. A chaque claquement de la verge, le dos se soulevait mollement, le cul s'entrouvrait et le con bâillait d'aise comme si **une jouissance imprévue venait la visiter.**

Elle tomba bientôt comme suffoquée par la jouissance et Mony à ce moment arrêta la main du tatar.

Il lui remit le knout et l'homme, **très excité, fou de désirs,** se mit à frapper avec cette arme cruelle sur le dos de l'Allemande. Chaque coup laissait plusieurs marques saignantes et profondes car, **au lieu de soulever le knout après l'avoir abattu, le Tatar le tirait à lui de telle façon que la limaille qui adhérait aux lanières emportait des lambeaux de peau et de chair,** qui tombaient ensuite de tous côtés, tachant de gouttelettes sanglantes les uniformes de la soldadesque.

L'Allemande ne sentait pas la douleur, elle se lovait, se tordait et sifflait de jouissance. Sa face était rouge, elle bavait et lorsque Mony commanda au Tatar de cesser, les traces du mot "putain" avaient disparu, car le dos n'était qu'une plaie..."(*Les Onze Mille Verges*, O. Compl. Vol. III. Pág. 937) (Subrayado por mí).

Así seguramente hubiera deseado Guillaume ver a su madre para vengarse: azotada, arrastrada, excitada y destruida bajo la ferocidad de su látigo. Y si no hubiera tenido tanto miedo de ella

eso es exactamente lo que hubiera hecho, porque las fantasías, igual que las de la historia de la polaca, están muy claras, excesivamente claras para hacernos dudar.

Una vez más Apollinaire insiste en la confusión entre dolor y placer, especialmente cuando se trata del dolor provocado por el látigo; ***porque cuando el dolor y la crueldad entran en juego en la flagelación la piel funciona como una zona erógena y entonces el que es flagelado siente como si toda su epidermis se volviera una mucosa genital y excitada.*** En efecto, en la cabeza del poeta la flagelación es como un acto sexual en el que el látigo se vuelve un instrumento fálico que excita a un ser humano con un placer doloroso, mientras que el que flagela se satisface excitando hasta romper, hasta desgarrar la piel que yace enloquecida de dolor y de placer.

Si tuviéramos que resaltar dos cosas en la escena que acabo de citar serían: un elemento femenino, el trasero de una mujer que, en la imaginación de Guillaume adquiere unas proporciones gigantescas, desmesuradas, y un elemento masculino que lo complementa, el látigo, descrito también por el que lo imagina, seguramente buen conocedor, con todo lujo de detalles. No es un látigo común, sino como el poeta dice, un instrumento de tortura altamente perfeccionado para destruir la masa de carne que tanto le excita. Y ambos elementos están profundamente unidos en su imaginación; los dos le evocan, desde su infancia, el dolor y la excitación.

Pero Apollinaire cuenta únicamente lo que conoce, ***porque para ser verdugo hay que haber sido primero víctima, como para excitarse con los azotes de una manera tan crispada es necesario haber vivido la misma sensación anteriormente.*** Y, en todo caso, no falta nada en la repetición de las viejas escenas: el miedo de la víctima, el temblor de todo su cuerpo, las súplicas, súplicas que nunca encontraron piedad, la posición humillante de rodillas, el trasero al aire, los insultos, la crueldad del que azota... y sobre todo el dolor y la excitación, aquella desesperante y rabiosa excitación que le vinculó para siempre a su verdugo, a quien deseó más que a ninguna otra mujer. Y a partir de aquellos momentos infantiles, la obsesión por la repetición de aquellas tensiones poseerá al poeta de tal manera que no podrá escapar a ellas y la flagelación volverá con una fuerza extraordinaria una y otra vez, en sus escritos y en la vida real con sus novias.

Más tarde, cuando escribe a Lou, vuelve a las mismas imágenes de excitación, y también la compara con Salomé, que hizo cortar la cabeza del Bautista. También aquí, cuando menos se espera, porque los derroteros por los que discurre la imaginación de Guillaume son sorprendentes, aunque siempre relevantes de una fantasía muy poderosa subyacente, compara al Tatar con Juan Bautista, probablemente porque el fantasma de la castración pasa otra vez por su cabeza; eso le excita aún más, pero esta vez le dará la ocasión de ensañarse con la alemana, imagen de la mujer que supone un peligro para la integridad física del hombre.

Ya lo hemos visto, *Les Onze Mille Verges* comienza con una promesa de muerte por flagelación. Pero si Apollinaire amenaza a su protagonista y más tarde lo flagela, en efecto, hasta la muerte, es porque cree que eso es lo que merece... y que eso es lo que merece él mismo. Uno por ser tan perverso (incluso cuando ya está condenado, en vísperas de la ejecución y después de haber confesado y comulgado, estrangula a una niña de doce años después de haberle sacado un ojo) y el otro, el autor, por imaginar, y sobre todo por desear, todas las perversidades que aparecen en el libro. Por eso se condena en la figura de Mony a pena de muerte. Y lo condena a morir precisamente de la manera que le excitó tanto y que en su cabeza está tan vinculada a sus pecados sexuales, a muerte por flagelación. Y nadie, ni siquiera su madre, pudo ser tan cruel con él como él lo será con su alter ego Mony. La muerte será sin piedad y terrible:

“Le jour de l’exécution arriva...Un fait se précisa. Le prince Vibescu se rappela le boulevard Malesherbes; Culculine en robe printanière trottaient vers la Madeleine et lui, Mony disait:

Si je ne fais pas vingt fois l’amour de suite, que les onze mille verges ou onze mille verges me châtieront.

Il n’avait pas baisé vingt fois de suite, et le jour était arrivé où onze mille verges allaient le châtier...

Les onze mille Japonais étaient rangés sur deux rangs, face à face. Chaque homme tenait une baguette flexible. On déshabilla Mony, puis il dut marcher dans cette route cruelle bordée de bourreaux. Les premiers coups le firent seulement tressaillir. Ils s’abattaient sur une peau satinée et laissaient des marques rouge sombre. Il supporta stoïquement les mille premiers coups, puis tomba dans son sang, le vit dressé.

On le mit alors sur une civière et la lugubre promenade, scandée par les coups secs des baguettes qui tapaient sur une chair enflée et saignante, continua. Bientôt son vit ne put plus retenir le jet spermatique et, se redressant à plusieurs fois, cracha son liquide blanchâtre à la face des soldats qui tapèrent plus fort sur cette loque humaine.

Au deux millième coup, Mony rendit l'âme. Le soleil était radieux. Les chants des oiseaux mandchous rendaient plus gaie la matinée pimpante. La sentence s'exécuta et les derniers soldats frappèrent leur coup de baguette sur une loque informe, sorte de chair à saucisse où l'on ne distinguait plus rien, sauf le visage qui avait été soigneusement respecté et où les yeux vitreux grands ouverts semblaient contempler la majesté divine dans l'au-delà." (O. Compl. Vol. III. Pág. 953)

Aún en las puertas de la muerte, la flagelación, que Apollinaire considera un terrible y anunciado castigo ("les onze mille verges allaient le châtier") continúa a excitar sexualmente al moribundo. Apollinaire piensa, como ya ha dicho, que nada es tan excitante como azotar a una persona, o, en este caso, ser azotado. El protagonista del libro muere a causa de los latigazos, y la flagelación le hace llegar entonces hasta el paroxismo de la voluptuosidad: produce en el individuo el placer supremo, el más excitante, porque está basado en la crueldad. El látigo, el símbolo fálico por excelencia, excita desesperadamente su piel y la convierte en una llaga sexual, en una mucosa inmensa, hasta que le hace eyacular varias veces en el colmo del éxtasis. Es un placer delirante el que le producen los látigos de todo un regimiento...pero, aunque Mony - o Guillaume en su imaginación - haya disfrutado sexualmente, ha habido también un sacrificio, un derramamiento de sangre purificador, que dará al mundo una belleza inmensa, como el poeta imaginaba en el poema dedicado a Lou *Si je mourais là-bas*, y entonces el sol se hará más radiante, la tierra se llenará de alegría y los cantos de los pájaros serán aún más sublimes...y Mony, purificado y redimido por su sacrificio "semblait contempler la majesté divine dans l'au-delà".

La flagelación en las cartas a Lou

En las cartas a Lou la obsesión por la flagelación es tan grande que, como ya hemos visto, lleva a Raymond Jean a decir:

"L'ensemble de lettres à Lou est dominé par un unique et très prégnant fantasme (en réalité présent dans tout le comportement sexuel de Apollinaire) qui peut, sommairement, se décrire ainsi: obsession de la posture d'une croupe féminine, volumineuse, **soumise à la flagellation...**" (Subrayado por mí).

Como si la flagelación fuera indispensable en el amor, como si la flagelación fuera, sobre todo, indispensable para alcanzar una inmensa excitación. Pero no es sólo eso. Si con Lou el fantasma se hace especialmente presente es, como ya he dicho, porque Lou suscita en Guillaume, más que ninguna otra mujer, una excitación y una tensión sexual semejantes a las que vivió durante su infancia con su madre. Y aquellas impresiones marcaron profundamente su piel y su inconsciente, tanto, que a la primera ocasión, en cuanto las circunstancias son propicias, se apresura a reproducirlas.

Cuando Lou aparece en su vida, como ya hemos visto, algo en ella le es extrañamente familiar, es decir, que le recuerda a su madre por su personalidad voluble y aventurera y por el prestigio que el poeta le atribuye. Desde los primeros momentos le confiesa que siente por ella “un goût violent”, y por eso desea en seguida introducirla en su imaginario atormentado, en el que, por supuesto, no puede faltar la flagelación.

La flagelación, ya lo hemos visto en *Les Onze Mille Verges*, está inscrita en el cuerpo y en el alma del poeta con letras de fuego, y en cuanto se aviva un poco ese fuego tiene necesariamente que resucitar. Ya en la carta de 18 de diciembre de 1914 hacía alusión al “martinet”...Y que Lou tenga un amante, Toutou, al que en la misma carta Guillaume “envoie ses meilleures amitiés”, no resta nada de la pasión del poeta, que una vez desbordada no conoce ni frenos ni límites. Cuando Apollinaire entra en un erotismo vertiginoso con Lou, en el que vuelve a repetir muchos de los fantasmas que ya hemos visto en *Les Onze Mille Verges*, es él quien compone toda la representación, es él quien dirige el juego por los caminos que conoce y que le son familiares. No se trata de saber lo que Lou quiere o lo que Lou desea; en la mente del poeta, como una obsesión, está sólo la idea de resucitar las viejas fantasías aún vivas y de conseguir la máxima excitación, que le parece esencial en tiempo de guerra. En definitiva, se trata de recuperar, de sacar a la luz, lo que fueron los momentos eróticos de su infancia, que están ahí, rompiendo su carne y pidiendo a gritos tomar de nuevo forma. Y de todos ellos el más inolvidable y el más poderoso es el de la flagelación.

Cuando Apollinaire azota a Lou, le parece que sus cuerpos se cubren con la piel de los dos primitivos amantes, con la piel del poeta y con la piel de su madre. Y las palabras que le dice son las que escuchó en aquellos momentos de enloquecida y prohibida pasión. Ya lo hemos

visto cuando le escuchábamos delirante repetir frases incoherentes de dominación a Lou, que seguramente se mantenía fuera de la escena y que en realidad era ella la que le dominaba. Y le escucharemos ahora, mientras la azota, o mientras recuerda cómo la azotó, repetir de nuevo las letanías de entonces, repetir lo que oyó y lo que imaginó.

Desde los primeros momentos de la correspondencia la flagelación está presente en sus relaciones. Primero habla del “martinet”, y sólo once días más tarde llama a Lou “mon Lou en crème fouettée”:

“Pense toujours à toi, t’adore au point de ne plus rien voir d’autre, de ne plus penser même aux poèmes pour le moment, *mon Lou en crème fouettée!*...Je suis tendu en ce moment vers toi mon Lou, si étais près de toi, qu’est-ce que tu prendrais dans ton petit jardin secret si joli, si gracieux, si bien fait, si savant en torsions, en happements, si habile à serrer jusqu’à la limite de la consommation de toutes les forces vives de nos deux amours étroitement enlacés” (Carta de 29 de diciembre 1914)

La pasión, por supuesto. Apollinaire no sabe amar de otra manera. Pero en su pasión está inscrito, dicho en esta ocasión con mucho ingenio, el recuerdo de los momentos en los que usaba el “fouet” para “amarla”. También en la flagelación quiere representar el papel activo; quiere dominar, sojuzgar, sodomizar, empalar...y azotar, aunque muchas veces nadie, salvo él mismo, lo crea. Y seguramente Lou fue “*fouettée*”, como el poeta dice, pero fue “*fouettée*” sólo en la piel, no como él en el alma.

Tras haber leído el pasaje anterior, parecería lógico que la carta continuase con el mismo tono de amor y de pasión. Sin embargo, igual que había sucedido en la que habla del “martinet”, a renglón seguido, y lo que es aún más significativo, en la posdata, habla de nuevo de todo lo que está haciendo para que Lou pueda ir a ver a su Toutou:

“- Reçu lettre de Berthelot - Lui écrivons de Nice pour ta permission, si pas de nouvelles de Sembat”

Ese es el verdadero Apollinaire. Puede azotar, sin duda, pero, al final, el único dominado, el único azotado, al menos psicológicamente, será él. Y siempre representará el mismo papel.

Sin embargo, es una realidad que azota a Lou para excitarla y para excitarse y que le produce un placer especial recordarlo. Así el 2 de enero de 1915, tras el fin de año de delirio amoroso que han pasado juntos, escribe:

“Je t’embrasse mille fois partout et aussi sur les parties fouettées qui s’agitaient si charnellement ces nuits dernières.”

A partir de ese momento, y como prueba de la pasión que cree que están viviendo, vuelve con frecuencia a recordar los azotes que le ha dado en Niza, y que en su cabeza, desde niño, están conectados con la idea de preponderancia y de dominación:

“Mon Lou que j’aime plus que tout au monde, mon Lou si beau, mon Lou dont j’attends l’assentiment définitif de ma puissance, mon Lou à qui je l’ai faite sentir, cette puissance dans nos nuits de Nice, quand tu t’amusais à me narguer et que je me suis vengé de façon si cuisante sur tes jolies fesses aimées.” (Carta de 5 de enero de 1915).

Pero la dominación, ya lo hemos visto, existe sólo en su cabeza, porque la de Lou está llena del deseo de ver a Toutou. Al día siguiente, aunque comienza su carta diciendo “Ma reine”, en seguida tiene que responder a la de Lou ocupándose de lo que realmente a ella le interesa, del permiso para ver al otro...Pero ya estudiaré con detalle esta cuestión más adelante.

Estamos aún en la primera época, antes de que Lou se niegue a ir a verle a Nîmes, en el momento más enloquecido de la correspondencia, cuando el poeta se pierde en delirios de adoración, de dominación, de sadismo, o incluso de sodomización o de empalamiento, como ya hemos visto. Por eso, las alusiones a la flagelación, al recuerdo de los azotes que le dio en Niza y al deseo frenético de darle muchos más, ocupa gran parte de las cartas. Pero como ocurría con los fantasmas de dominación, todo tiene lugar dentro de la incoherencia que es propia a la pasión del poeta, o como él cree, propia a la pasión en todos los poetas...es una voz extraña la que habla de los latigazos o de las fustas, una voz muy semejante, tan cruel y exasperada, a la que hablaba en *Les Onze Mille Verges*, pero no es la voz del diálogo entre dos amantes, o quizá sí, un eco lejano e ilusorio que viene de muy lejos, de las profundidades del inconsciente del poeta.

Las fantasías en las cartas a Lou son muy similares a las que hemos visto en *Les Onze Mille Verges*, por eso hay que entenderlas dentro del mismo contexto, volviendo a las que ya había expresado en otros relatos. Son las que existían en la cabeza del poeta desde su adolescencia, desde su infancia. Pero si el recuerdo de las escenas infantiles es doloroso, al mismo tiempo es profundamente creativo. Se produce en el poeta una ambivalencia tal que la realidad misma de su yo le resulta extraña. No es que su yo le escape, sino, muy al contrario, ve todo con lucidez extraordinaria; no es que tenga miedo a mirarse de frente, como hace en las ágatas de la catedral de Praga, es que su yo no existe fuera del mundo de las significaciones, es decir, fuera del mundo del lenguaje, en donde se siente realmente como un “Maître”.

“Mon Lou je veux te parler maintenant de l’Amour
Il monte dans mon cœur comme le soleil sur le jour
Et le soleil agite ses rayons comme **des fouets**
Pour activer nos âmes et les lier
Mon amour c’est seulement ton bonheur
Et ton bonheur c’est seulement ma volonté
Ton amour doit être passionné de douleur
Ma volonté se confond avec ton désir et ta beauté” (Poema enviado a Lou el 12 de enero de 1915) (Subrayado por mí).

Desde el poder que le da su magistral dominio de las palabras, puede manipular la realidad, reorganizar sus fantasmas a su antojo y revivir con Lou, como un poeta, lo que fueron los momentos de dolor, de flagelación y de excitación profunda de su infancia. Con eso, lo crea realmente o no, piensa, al menos un momento, que se reafirma su dominio. Y eso es lo que le interesa, la dominación, el castigo, para poder liberarse de los viejos fantasmas. Por eso, en las cartas a Lou vuelve a las mismas fantasías que ya vimos en los relatos anteriores; una de sus favoritas es la del profesor que lleno de autoridad grita y azota a sus alumnos, una escena que vuelve cargada de sexualidad y de amenazas en cuanto Lou propicia el ambiente:

“Je te ferai aussi apprendre l’artillerie et **si tu ne sais pas tes leçons** de façon à épater Toutou lui-même, **ce sont tes fesses joufflues qui en supporteront les conséquences.** Tu vois, mon Lou, tu peux préparer ton arrière-train et le secouer en marchant, belle chaloupeuse, il n’y coupera pas, je te le cinglerai de la belle façon jusqu’à ce que tu me supplies à genoux de t’épargner. Ce que je ferai si ça me plaît. Ton maître” (Carta de 8 de enero de 1915) (Subrayado por mí).

“T’aime et t’adore. 2 formules qui me résument mais si pas sage tu verras, serai sévère, Lou, comme un précepteur pour son élève indiscipliné”(Carta de 23 de febrero 1915)

Ya vemos, y lo veremos más tarde con detalle cuando trate del “petit garçon pas sage”, que la fantasía de *Les Onze Mille Verges* del profesor y la alumna, se precisa con Lou, por eso cambia el sexo del alumno y ya no ve en ella a una “alumna”, como ocurría con Alexine Mangetout, sino a un “alumno”, a un “élève indiscipliné”.

La flagelación de Lou fue real, y en las cartas la reorganiza de tal manera que suena a reafirmación soberana de su yo. Al escribir que la azota, no sólo se excita sexualmente, sino que pretende dominarla con el poder de su látigo y de su palabra. Luego en la realidad no dominó a nadie, pero en el momento en que escribe se siente como un soberano; ya lo hemos visto cuando hemos estudiado las cartas en que delira con la dominación.

En los momentos dramáticos el tono aumenta considerablemente, y vuelve con la dominación y la flagelación al delirio de sus experiencias infantiles. El látigo vuelve a ser el viejo ídolo cruel y perverso, y al mismo tiempo el objeto erótico y fálico por excelencia que parece cobrar vida propia como instrumento de dolor, de veneración y de placer. Así lo dice el poeta en la carta de 14 de enero de 1915:

"Tu dois embrasser passionnément le fouet que je brandirai, et tu devras me demander très sincèrement encore"

Unos días más tarde la masturbación de Lou le traslada otra vez a aquellos momentos en que sus primeras tendencias libidinosas fueron reprimidas brutalmente, cuando siendo niño fue sometido con ferocidad al rigor del látigo de una madre excesivamente dominante. Es decir, se produce el fenómeno que ya he estudiado anteriormente: vuelve a decir frases incoherentes, vuelve a repetir sin sentido aquellas palabras que le dolían y que le excitaban, vuelve a la locura del primitivo instante cuando era azotado y trata de revivir, diciendo las mismas palabras, aquellos momentos dementes y mágicos en que algo se detuvo en él para siempre:

“Obéis-moi, Lou! Sans quoi, je t’assure que je me fâcherai, pan pan pour de bon. Je voudrais que tu sois tellement à moi, que je n’aie qu’à te bercer dans mes bras et te prendre et que je n’aie jamais à te fesser autrement que pour m’amuser et t’exciter un peu, mais si tu continues à être désobéissante, **il faudra que j’apporte un fouet de conducteur** et tu verras. Pour menotte de même, je veux que tu fasses des efforts pour t’y livrer plus rarement...Résiste d’abord une fois de temps en temps...Regarde tes belles fesses tremblantes que **j’ai fouettées avec délices** et dont les palpitations me font

tressaillir rien qu'à m'en souvenir... (Carta de 17 de enero de 1915) (Subrayado por mi).

Ya lo vemos, no tiene necesidad de escribir sus memorias para mostrar las profundidades de su inconsciente. ¿Cómo se puede imaginar mejor una confesión de sus secretos más dolorosos que haciéndonos volver con él una y otra vez a las mismas fantasías, que repite hasta la saciedad? La dominación, la represión de la masturbación, la imagen de un maestro enfurecido que pega y grita a sus alumnos, y en este caso el “**fouet de conducteur**”, que aparece con frecuencia cuando se excita, cuando, descontrolado, parece perder la razón. También en *Les Onze Mille Verges*, en una de las escenas más truculentas y más delirantes, el “fouet de conducteur” tiene un papel protagonista, aunque de manera mucho más bestial y mucho más directa:

“Alexine revint bientôt avec...un énorme **fouet de cocher de fiacre**...Elle se leva et saisissant le fouet du cocher, **un superbe perpignan** tout neuf, le brandit et cingla le dos, les fesses de Mony qui, sous cette nouvelle douleur, oublia son oreille saignante et se mit a hurler...et celui-ci qui s'habitua a la correction, bien que son corps fût saignant, se mit a fesser les belles fesses brunes qui s'ouvraient et se fermaient en cadence. Quand il se mit a bander, le sang coulait, non seulement de l'oreille, mais aussi de chaque marque laissée par le **fouet cruel**. (O. Compl. Vol. III. Pág. 894)

Para Guillaume es imposible no mostrar su obsesión por *aquel látigo cruel*. Ya se trate del “fouet de conducteur”, del otro hecho de “lanieres de cuir auxquelles adhérait la limaille de fer” o de éste que describe como “superbe”, parece que necesita nombrarlos, imaginarlos, y revivirlos. Es evidente, por lo que Apollinaire nos describe de manera tan expresiva, que el látigo representó un papel esencial en su infancia y lo que fue aún más importante, presidió las relaciones con sus madre, por eso lo llama como la ve a ella, látigo cruel...

Muy expresivo y muy interesante en este sentido es lo que dice a Lou en la carta de 25 de enero de 1915, tras el encuentro que tuvieron en Niza el día anterior. Volviendo del permiso escribe desde Tarascón: “J'ai oublié le martinet. Peut-être as-tu pensé a le reprendre.” El “martinet”. Una versión más inocente del látigo que el “superbe perpignan”, pero no menos significativo. Es el instrumento que lleva con él a la excitante cita y que le resulta inseparable de la tensión sexual que quiere vivir con Lou. Tras el encuentro lo olvida ya que sin ella, sin el juego de excitación que quiere vivir con ella, ya no tiene ninguna utilidad.

Dos días más tarde, de vuelta a Nîmes, escribe:

“Ma pensée s’arrête sur ta croupe que je n’ai pu marquer dimanche. Elle se balance orgueilleuse comme un ballon captif que fouetterait le soleil de ses rayons impitoyables”

Y sin ninguna interrupción, a renglón seguido:

“J’annonce a ma mère les oranges”

Y luego punto y aparte.

No sabemos lo qué pudo pasar en Niza para que no la marcara tras azotarla, pero lo que es evidente es que la azotó y que la azotó mucho, como cuenta en la carta del día 28, y que la flagelación le hace pensar inmediatamente en su madre. Por lo demás, desde entonces nada ha cambiado, sólo los protagonistas de la historia, o ni siquiera eso, porque quizá tiene a su madre en la cabeza mientras azota a Lou... El adulto Guillaume conserva la misma forma de excitación que se creó cuando era niño, la misma adoración por Lou que por su madre, el mismo deseo y también la misma rabia.

Una rabia que se desborda en la carta de 28 de enero, en la que habla del “képi” que Lou le reprocha no haberse quitado para saludar. Ya la he comentado suficientemente para no tener que volver a insistir sobre la furia que le hace perder el control, pero me parece interesante resaltar ahora, puesto que se trata del látigo, un nuevo adjetivo muy significativo que utiliza en esta ocasión:

“Je me souviens de l’adorable position que tu avais prise samedi fesses très élevées dans tout leur développement et entre elles cet épais bourrelet de chair brune et grasse où s’ouvre la bouche perpendiculaire et muette que j’adore. Elle s’ouvre chaque fois que ta croupe s’agite. Elle semble sur le point de parler, et moi, maître armé **du fouet de justice** je cingle cette mappemonde merveilleuse.” (Subrayado por mí).

El látigo se convierte en su imaginación en “le fouet de justice”, algo que es perfectamente coherente con lo que dijo antes a propósito de la dominación, ya que el que tiene el látigo tiene la autoridad, es decir, que como Dios está investido de poder y puede impartir a su antojo la

justicia. El látigo se convierte entonces en instrumento casi divino y en símbolo de castigo merecido y de poder. El que tenía su madre y del que ahora él se quiere apropiar. Pero, aunque con la palabra se haga justiciero, todo será una ficción. Guillaume, el hombre, conoce sus limitaciones, siempre será otro el que establezca e imponga la autoridad, a él sólo le queda el juego, la imaginación y lo más precioso, lo único que realmente le hace superior: la palabra.

Y precisamente con el poder que le da su palabra puede escribir maravillosos poemas, como el que manda a Lou el 4 de febrero: *Rêveries sur ta venue*, al que ya he hecho alusión, en el que vuelve otra vez a tratar de flagelación, de “croupes” y de “fesses”, y en el que indirectamente la compara con reinas brujas o preparadoras de veneno:

“Mon Lou, mon Cœur, mon Adorée,
Je donnerais dix ans, et plus,
Pour ta chevelure dorée,
Pour ta chère toison ambrée

Plus précieuse que n'était
Celle-là dont savait la route,
Sur la grand'route du Cathai
Qu'Alexandre parcourut toute,
Circé que son Jason **fouettait**

Il la fouettait avec des branches
De laurier-sauce ou d'olivier,
La bougresse branlait des hanches
N'ayant plus rien à envier
En faveur de ses fesses blanches

Ce qu'à la reine fit Jason
Pour ses tours de sorcellerie,
Pour sa magie et son poison
Je te le ferai, ma chérie
Quand nous serons seuls à la maison..." (Subrayado por mí).

Pero retrocedamos unos días atrás, al uno de febrero, cuando aún tiene en la cabeza el famoso “képi”; se siente tan humillado y tan mal que necesita volver a mencionarlo, y después, para resarcirse de su vergüenza, intenta humillar otra vez a Lou hablando de sus fantasías preferidas, es decir, de su trasero desnudo y de los azotes:

“Mon Lou, l'homme de monde soulève son képi pour te saluer de loin et l'amant t'embrasse partout. Le maître voudrait te fesser gentiment pour affirmer sa domination. Il te prendrai sous le bras, et assis sur une chaise, tandis que ton derrière serait bien en

l'air, il soulèverait ta jupe, écarterait ton pantalon fendu, soulèverait la courte chemise et pan pan mon petit Lou"

fantasías que son siempre las mismas, las que existían desde el comienzo, antes de dirigirse a Lou o a una mujer imaginaria en *Les Onze Mille Verges*:

"Il lui fit relever les jupes et écarter la fente du pantalon d'où émergèrent les globes éclatants de blancheur des fesses. Alors il se mit à taper dessus du plat de la main..."(*Les Onze Mille...O. Compl. Vol. III. Pág. 898*)

Pero mientras escribe a Lou las líneas que he citado más arriba, y se siente excitado y divertido pensando en exponer y azotar su trasero, tanto que imagina la escena con todo detalle, nos sorprende otra vez hablando del permiso que Lou necesita para ir a ver a Toutou...y esta vez aún más, ¡porque se siente incluso celoso de no haber sido él el que se lo haya proporcionado!:

"Je suis très heureux que tu ailles au front et très jaloux que Matte ait réussi ce que j'ai pas pu réussir"

El 12 de febrero está inmensamente feliz pensando en la venida de Lou a Nîmes; ha buscado y preparado un apartamento con esmero e imagina lo que serán los momentos de excitación que vivirán de nuevo juntos. Y entre los utensilios que ha comprado está un "coquetier" que representa precisamente la flagelación...

"Mon cœur écris-moi, écris-moi, je ne sais pas pourquoi tu ne m'écris pas. Écris. Il faut que je retienne l'appartement. J'ai préparé un tas de choses et même acheté un coquetier en bois sculpté autrefois par un forçat de Toulon et qui représente une fois la Cène et de chaque côté la Flagellation..."

Pero Lou no le escribe...aunque no es extraño, ya que no tiene intención de ir a visitarle.

La expresión delirante y la realidad de la flagelación duran, como ocurre con todas las fantasías y perversiones de Guillaume, mientras considera que Lou es suya, que le pertenece. Pero, cuando tras el 27 de febrero no quiere ir a verle a Nîmes, no volverá a expresar de manera tan cruda y tan desinhibida ninguna de estas fantasías; recoge velas y todo vuelve a donde estaba, otra vez a su inconsciente... pero dispuesto a aparecer de nuevo a la primera ocasión que le sea

propicia. De todas formas, de vez en cuando y sin poderlo evitar, hace alguna alusión a la flagelación o a otras fantasías, normalmente, como ocurre durante este periodo, en forma de recuerdo o de poema, ya sin pretensiones, y siempre de manera más suave que en el periodo anterior. Sin embargo, en la carta de 31 de marzo dirigida a *la Comtesse de C.-C.*, excitado porque sale para el frente, utiliza otra vez la imagen del “fouet” de manera muy provocativa, aludiendo a su “Vice majeur”, para después de forma clara y precisa volver a sus fantasías de posesión, de dominación y de castigo, él, el justiciero, dotado de un poder mágico:

“Deux ou trois miracles, ou du moins j’appelle ainsi des coïncidences qui m’ont frappé, nous ont mis en rapport. Un amour naquit de cette rencontre et désignée comme tu l’es pour le Vice majeur (car il fut celui d’Eve qui écouta le serpent sifflant comme un fouet), tu te trouvas fatalement en ma possession, puisque je possède le pouvoir magique de châtier et de dominer”

Más tarde, en la carta de 5 de abril, en viaje hacia el frente, en el poema *Train militaire*, vuelve a hacer alusión a lo que llama “son vice original”, que, en este caso, no es otro que el “Vice majeur” al que ya se ha referido en la otra carta, es decir, el vicio que le atribuye de disfrutar con los azotes:

“Ma vie est démodée ainsi que les journaux
D’hier et nous aimons, ô femmes, vos images.
Sommes dans nos wagons comme oiseaux en cages.
Te souvient-il encore du brouillard de Sospel?
Une fillette avait ton vice originel...
Et notre nuit de Vence avant d’aller à Grasse?...”

Y después, en la despedida de la carta que acompaña al poema tampoco puede olvidar los azotes:

“J’y mettrai cette lettre à la poste. J’espère que tu pourras la lire. Je te prends toute, que tu veuilles ou non, en ce moment ai le droit de te prendre. Je te prends profondément de toutes mes forces et prends dans ma bouche ta langue dure et exquise. **Je claques tes belles fesses.**”

Ese 5 de abril, mientras se dirige al frente, siente desesperadamente la necesidad de Lou. Cuando se siente perdido, asustado, cuando la violencia de la guerra se hace notar de manera más acuciante, el poeta se vuelve siempre a una mujer, y se aferra a la sexualidad, como una

escapada desde la muerte hacia la vida. Por eso ese mismo día escribe cuatro cartas y varios poemas a Lou, aunque la relación ya no sea la misma que antes. Y tanto en los poemas como en las cartas, ya lo hemos visto en los párrafos anteriores, vuelve a hablar de la flagelación; en el poema *Il y a* de la misma fecha habla otra vez, incluso, del “fouet de conducteur”:

“Il y a une petite fille à Menton qui fouette ses camarades
Il y a mon fouet de conducteur dans mon sac à avoine...”

Sólo tres días más tarde, el 8 de abril, apenas llegado al frente y lleno de angustia vuelve a refugiarse en el erotismo. Ahora ve de cerca la guerra (“Les obus gémissent d’une façon déchirante”). Ha pedido ir al frente a causa del rechazo de Lou pero le da miedo estar allí. Entonces quiere escapar de los terrores y de la angustia a través de la sexualidad (“Ici mon ptit Lou, on vit sous terre...tout ça manque évidemment de femmes et Toutou est un type rudement heureux de t’avoir eue là-bas”); quiere esconderse en el recuerdo más virulento de las noches con Lou, porque aunque esté en la “armée” se siente desarmado por la soledad y por la vieja sensación de desamparo. Por eso aquel 8 de abril quiere olvidar que Lou ya no es suya y le dirige dos cartas y un poema exaltado y excitado en el tono de los que escribía durante la primera época de su relación, aunque, como la hace culpable de sus angustias, lleno también de provocación. Entonces va muy lejos y la carta contiene todos los fantasmas, toda la rabia y todos los reproches; el reproche por la excesiva masturbación de Lou (“le seul livre qui se trouve ici est un petit dictionnaire médical dans lequel je trouve ce qui t’intéressera: “Hypertrophie des petites lèvres sous l’influence d’attouchements répétés...””) y el fantasma de Lou como mujer fatal, diabólica, asesina, violadora de cadáveres, como ya hemos visto. Para después, una vez perdida la razón, volver al recuerdo de los momentos de mayor excitación, los momentos en los que la imaginaba “petit garçon”, cuando lleno de los delirantes y antiguos fantasmas, la azotaba:

“Mais quels beaux souvenirs j’ai de toi à Grasse, quand je te tenais sur le canapé, comme un petit garçon que l’on va fouetter, t’avais peur, je t’ai forcée à tenir les fesses hautes, tes grosses fesses merveilleuses, hautes sous la lumière et la schlague commença, tu te tordais, ouvrant et refermant ton petit derrière”

Y después vendrán, confusos, desconcertados, otros recuerdos de dominación, para terminar con un poema, en el que en una letanía de amor y de adoración, describe una por una, de la manera más sensual, más excitada, todas las partes del cuerpo de Lou.

El 22 de abril, mientras vive otro momento de miedo y de espera (“On attend dans la nuit noire, tout éteint”) vuelven los fantasmas de erotismo y de sexualidad. Escribe entonces un largo poema, *Scène nocturne du 22 de avril 1915*, en el que aparecen de nuevo las primeras impresiones de dolor y de sexualidad que marcaron su infancia, y, por supuesto, los azotes:

“Je voudrais te fesser pour que tu m’aimes
Je voudrais te faire mal pour que tu m’aimes
.....
Nous nous aimons sauvagement dans la nuit noire
Victimes de l’ascèse et produits du désespoir....”

El 28 de abril, cuando la guerra arrecia, vuelve bajo la forma de una poema a enumerar y a recorrer con sus cinco sentidos el cuerpo de Lou. Canta a todo lo que ella o cada parte de su cuerpo le evoca y recuerda lo que fueron sus momentos de pasión. Y entonces, en cuanto la rueda erótica se pone en marcha, no se parará hasta llegar a la “croupe” y de ahí a la flagelación:

“Je vois ta démarche rythmée de Salomé plus capricieuse
Que celle de la ballerine qui fit couper la tête au Baptiste
Ta démarche rythmée comme un acte d’amour
Et qui à l’hôpital auxiliaire où à Nice
Tu soignais les blessés
T’avais fait surnommer assez justement la chaloupeuse
Je vois tes sauts de carpe aussi la croupe en l’air
Quand sous la schlague tu dansais une sorte de kolo
Cette danse nationale de la Serbie
.....
Ô ma chérie
Si tu parles gentiment
C’est le concert des anges
Et si tu parles tristement, c’est une satane
triste
Qui se plaint
D’aimer en vain un jeune saint si joli
Devant son nimbe vermeil
Et qui baisse doucement les yeux
Les mains jointes
Et qui tient comme une **verge cruelle**

La palme du martyre." (Subrayado por mí).

El 2 de junio, como ya hemos visto cuando estudiábamos sus fantasías de dominación, Lou le da otra vez la ocasión para volver a la locura de los fantasmas, siempre los mismos, que permanecían en su inconsciente, a la espera, pero dispuestos a aparecer de nuevo. Entonces todo se desata y bruscamente vuelven las mismas fantasías que aparecían en la primera época de la correspondencia. La carta de Lou con su "long baiser vicieux", provoca en el poeta una agitación terrible, despierta sus primitivos y perversos instintos y vuelve a resucitar el delirio de los momentos de su infancia cuando el dolor de la flagelación, al tiempo que lloraba y que gritaba, le excitaba enormemente:

"Mon petit Lou très adoré, le long baiser vicieux que tu m'as envoyé m'a mis dans un état épouvantablement exquis...Je me suis revu le maître de Lou, je la dominais entièrement; Lou était malade d'excitation...**Je te fouettais fort, très fort, t'obligeant à tenir tes grosses fesses bien en l'air, bien écartées**, épanouissant comme une fleur brune la grasse et humide fleur qu'elles abritent...**pendant que je tapais si fort, impitoyablement, n'écoutant ni tes pleurs, ni tes cris, ton gros derrière se dandinant** d'un air stupide passait par toutes les teintes de l'arc-en-ciel et finissait par s'emperler de sang par endroits...puis ensuite, je te forçais à cette possession qui te fait si mal et si peur" (Subrayado por mí).

Y tras este estallido de pasión, de locura y de excitación, escribe unos versos de gran belleza, a los que ya he hecho alusión: *Lou ma rose*. En ellos, compara a Lou con una rosa y hace un resumen, en un sueño despierto, de lo que Lou significa para él, la belleza de la rosa y el dolor de sus espinas. Lou es, en definitiva, lo que "la mujer" representa para él: adoración, sufrimiento y excitación. Pero, cuando Apollinaire desciende profundamente hasta el final de sus sueños eróticos, la flagelación está siempre presente:

"Lou, tu es ma rose
Ton derrière merveilleux n'est-ce pas la plus belle rose
Tes seins tes seins chéris ne sont-ce pas de roses
Et les roses ne sont-ce pas de jolis ptit Lous
Que l'on fouette comme la brise
Fustige les fesses de roses dans le jardin
Abandonné...."

En septiembre, como ya he comentado, la correspondencia empieza a tocar a su fin. Lou no se ocupa apenas de él y Apollinaire, que está cada vez más concentrado en las cartas de Madeleine,

con la que ya se ha comprometido, toma respecto a Lou cierta distancia. Ya no hay cartas de pasión ni de delirio, ni expresiones emocionadas que surgen del inconsciente, pero sin duda la atracción y el interés por Lou permanecen todavía vivos. Cualquier chispa reaviva el recuerdo de los azotes que llenaron de pasión sus relaciones; basta una carta o algunas fotos para hacer surgir de nuevo algo de la antigua excitación que, con frecuencia, toma un tono jocoso, poco serio. Así ocurre con la carta de 22 de septiembre que ya hemos visto, en la que dice:

“Pourquoi on ne donne pas la fessée au ptit Lou? C'est bien simple parce que pour cette affaire-là la T.S.F. ne fonctionne pas encore. Sans quoi, il y a longtemps que le ptit Lou l'aurait et de quelle façon.”

A partir del 28 de septiembre escribe ya muy pocas cartas. Pero en la de esta fecha la flagelación está aún presente, aunque sea por última vez. La espera de algún cambio y la posibilidad de que le desplacen cerca de donde Lou se encuentra le excita extraordinariamente. Se ha comprometido con Madeleine y ella es ahora el objeto de su sexualidad, pero Lou sigue siendo mucho más excitante, sobre todo porque con ella puede dar rienda suelta al fantasma de la flagelación:

“Maintenant on attend les avant-trains pour avancer ou pour aller de votre côté, les deux bruits courent mais je ne sais pas ce qu'ils valent. En tout cas je suis casqué, éperonné, et j'attends. Ma pièce est prête. Si je vais de ton côté tu peux t'apprêter à la correction que tu mérites et qui sera sévère. En tout cas tu l'auras à la première occasion et fadée, je ne te dis que ça.”

El recuerdo de Lou y de las fantasías que vivieron juntos, las más excitantes para el poeta, siguen presentes en su imaginación y aún mantiene la esperanza de que de alguna manera su relación pueda reavivarse; por el momento se contenta con pedirle alguna carta picante que pueda excitarle, porque Lou es amor pero, sobre todo, es excitación:

“J'attends donc tout de même la longue lettre amusante et détaillée que tu me promets. En effet tu as vraiment du culot. Tu pourrais vraiment me raconter les vertes et pas mûres que tu dis, comme tu ne signes pas ça ne te compromettrait pas”

Con estas fantasías eróticas y en el medio del fragor de la batalla vuelve otra vez al ambiente de violencia, de exaltación, de guerra y de sexualidad que imaginaba en *Les Onze Mille Verges*.

Nada le falta para situarse de nuevo en la fantasía de ese relato, ni siquiera los prisioneros de guerra. La flagelación entonces, el más excitante y poderoso de sus fantasmas, no podía dejar de estar presente:

“Je suis bien fatigué et la perspective de dormir cette nuit à la belle étoile sous la pluie ne me sourit pas quoique je sois bien portant, joyeux et presque ivre de cette longue bataille de 7 jours déjà.

J’ai vu avant-hier prisonniers boches à peine sortis de leurs trous. Ai causé avec quelques-uns.

Mais qu’il me tarde, petit sifflet, de te corriger comme tu mérites sur ton gros cul”

Sin embargo, nunca más tendrá ocasión de azotarla realmente, pero, según vemos en esta carta, las fantasías de flagelación no se habían terminado aún.

Las regresiones infantiles en las cartas a Lou

"Le petit garçon pas sage"

Toda la aventura literaria de Apollinaire consiste en un retorno irracional y compulsivo a sus primeras experiencias, a sus primeros miedos y a sus primeras tensiones, como si volviendo a aquellos momentos pudiera encontrar la razón y la coherencia de su vida. Por eso toda su obra es como un círculo infinito hecho de representaciones dolorosas. Y cuando escribe a Lou, más que en cualquier otro relato, más que en cualquier otra circunstancia, vuelve a vivir con toda precisión y detalle lo que fueron sus traumáticas experiencias infantiles, sobre todo en el momento de la represión de su masturbación y de los azotes que sufrió siendo niño. Y vuelve tan profundamente a aquellos momentos confusos de castigos y amenazas que permanecieron en su inconsciente, que en ocasiones hace incluso desaparecer a Lou como objeto de la carta o como objeto de la represión, y la transforma en él mismo para permitirse vivir de nuevo aquellos excitantes y terribles momentos reprimiéndose y maltratándose otra vez a través de ella.

Esta es la base de la obra creativa de Apollinaire: la repetición incesante y precisa de los momentos angustiosos de su infancia, cuando se generaron sus complejos, sus pulsiones y

su agresividad destructiva. Y Guillaume pone toda su genialidad al servicio de esta representación obsesiva que alcanza una tensión extraordinaria con la representación de las viejas escenas. Y con Lou nada le detiene: en su imaginación, en un torbellino semejante a un túnel del tiempo la hace retroceder a su propia imagen de niño y la trata, sin perder ni una de las viejas palabras, como él fue tratado. La distancia de las cartas y la relación tan "sui generis" que vivió con Lou, que asiste entre sorprendida y lejana a la representación de la parodia, le permiten ese desdoblamiento y la recreación alucinante y precisa que vemos en la correspondencia.

Pero ya lo hemos visto: cuando Apollinaire azota a Lou, aunque sólo sea imaginariamente, en su excitación desciende hasta un lugar profundo fuera de su conciencia donde repite, con otra voz y sin control, lo que fueron las vivencias de su infancia. Y entonces actúa como si se dirigiera a sí mismo y se ensaña con aquel niño al que considera culpable porque no obedecía ciegamente a su madre como ella pretendía, porque se masturbaba y porque, además, en el fondo de una oscura fantasía deseaba a su propia madre.

El niño "tout apeuré", como el pequeño chino violado y decapitado de *Les Onze Mille Verges*, merece un terrible castigo y, de momento, a la espera de las amenazas que el propio poeta le dirige, tiene que ser azotado.

Apollinaire, ya lo hemos visto en diferentes pasajes de *Les Onze Mille Verges*, nos muestra con frecuencia a un niño que temblando espera ser castigado. El poeta no siente nunca piedad por ese niño, no habrá ni fin ni compensación para sus tormentos, e implacablemente le aplicará el castigo, que normalmente es de tipo sexual, aunque a veces termina con otros suplicios y con la muerte. El castigo de ese "petit garçon" le obsesiona, ya que la maldición de su madre fue clara: cualquier posibilidad de perdón para el niño queda excluida. Para siempre será perseguido, como lo fue por ella; no importa que su hermano Albert fuera mediocre y él un genio, el hermano quedará liberado sólo porque era el favorito.

Cuando llega la guerra, el poeta vuelve a revivir los conflictos y la angustia que marcaron su infancia e imagina a Lou como un "petit garçon pas sage" al que hay que castigar por su desobediencia y por sus tendencias libidinosas, la masturbación sobre todo. Y entonces, en una

réplica de su brutal madre, azota otra vez al niño que él era cuando la sexualidad quedó conectada con la fantasía de los azotes y con la excitación intensísima y confusa que sentía cuando ella bajaba “son petit pantalon” para azotarle; y actúa amenazándose con saña, aunque en su excitación superponga las imágenes del niño y de Lou. Muy pronto en la correspondencia comienza esa pirueta imaginativa y Apollinaire vuelve a dar vida, más claramente que en ningún otro de sus relatos, a un *petit garçon pas sage, mais pas sage du tout*, al que necesariamente, porque lo merece, tiene que castigar. Volver a aquellos momentos de la infancia tuvo que ser doloroso, pero es la guerra, y el poeta, propiciado por las circunstancias y por la personalidad de Lou, quiere sobre todo alienarse y excitarse y nada puede ser tan excitante como repetir aquellos momentos de tensión extraordinaria que vivió en el dolor. Así, vuelve a la fijación infantil y sus fantasmas sexuales son de nuevo infantiles y pasivos.

Lou con su inmadurez y con su puerilidad aporta al poeta las condiciones necesarias para recrear aquellos momentos en que el deseo quedó vinculado al miedo y al sufrimiento. Y cuando la imagina como un niño, en realidad al que ve es a sí mismo pequeño e indefenso ante su madre. La primera alusión a Lou como un muchacho, muy poco después de iniciar la correspondencia, puesto que aún la trata de usted, es aún vaga. El 20 de octubre escribe de esta manera:

“Merci de votre gentille lettre signée, je ne sais pas pourquoi de votre patronyme simplement comme si vous étiez le fils aîné de votre famille. Si bien que lisant vos lettres j’ai l’air de lire des lettres de garçons”

Pero poco a poco el niño va tomando forma. El 20 de diciembre de 1914, empieza la carta que le dirige llamándola “mon petit chéri”, y sólo unas líneas más adelante la llama “mon petit enfant chéri”. Y el 13 de enero de 1915, después de los días de pasión que vivió con ella a finales de año, “le petit garçon pas sage” aparece ya muy claramente:

“Lou, encore une fois je veux que tu ne fasses menotte trop souvent...Je veux que tu me dises quand tu as fait menotte et que tu résistes un peu. Je serai obligé de te corriger. Tu ne fais aucun effort de ce côté. Tu es merveilleusement jolie; je ne veux pas que tu te fanes en t’épuisant par les plaisirs solitaires. Je veux te revoir épatamment fraîche, sans quoi tu recevras des claques comme un écolier qui s’est branlé au lieu d’apprendre ses leçons. Quand on était au collège on faisait un trou à sa poche droite, on passait la main et on faisait ça pendant toute l’étude, yeux cernés. Mais je ne veux pas qu’une grande fille comme toi qui a un cul superbe et a déjà fait conard son mari, se branle comme **un petit garçon pas sage**. Si tu fais ainsi, c’est le **fouet** que tu auras ma gosse,

le fouet pour te mater. Tu auras beau faire métalliser ton derrière, je te fesserai jusqu'au sang, de manière que tu ne puises plus t'asseoir. Ton cul payera pour ton petit con, ma chérie..." (Subrayado por mí).

Tal es la primera alusión a ese niño que después aparecerá repetidas veces a lo largo de la correspondencia. Y es evidente que mientras escribe vuelve en su fantasía a su propia infancia. Las represiones estuvieron en la base de su sexualidad, y aunque ahora se dirige a Lou, hace en seguida salir a escena la idea del castigo, del látigo y de la culpabilidad. Pero las imágenes son aún confusas y superpuestas, ya que si habla de "con", el "petit" que lo califica le hace pasar de ella al "petit garçon" que vuelve a aparecer, como en el "play back" de una película, masturbándose en los pupitres del colegio. La imagen de ese niño permanecerá viva para siempre en todos los aspectos de su sexualidad. Por eso, el poeta tendrá siempre tendencia a tratar sus pulsiones sexuales, sobre todo la masturbación, como las hubiera tratado su madre, es decir, reprimiéndolas.

La masturbación, que tiene tanta importancia en la evolución sexual de Guillaume, queda como una fijación infantil en este adulto que no sabe hacerse mayor, que no sabe donde establecer los límites entre las pulsiones del niño y las perversiones del adulto. En todo caso, peca, o le parece que Lou peca, como un niño-adolescente, como un "petit garçon", y así la llama, como en su fantasía aún se llama a sí mismo. Muchas serán las ocasiones en las que en las cartas a Lou hable de masturbación: de la masturbación de Lou, que le atormenta otra vez como un riesgo ("Ce que tu me dis sur ta façon de te faire menotte toute la nuit m'a bouleversé. Navidad 1914), o que le excita, o incluso de la masturbación de sus compañeros de dormitorio en el cuartel, que describe con gran detalle...también en algunos poemas trata de esta cuestión, como es el de caso de *L'Attente*, un poema lleno de imágenes sexuales, en donde los últimos versos dicen:

"Un servant
fait comme Diogène faisait et se branle devant l'Armée
Il y a aussi quelqu'un
Qui se fait pomper le cyclope avec une pompe à bicyclette" (Poema enviado a Lou el 29 de marzo de 1915)

La masturbación le obsesionaba desde su infancia, desde siempre. Y, por supuesto, ya estaba presente en sus escritos imaginarios. En *Les Exploits d'un jeune D. Juan* describe con todo

detalle, y en primera persona, la satisfacción profunda que la masturbación produce en un joven adolescente:

“Un jour que j’étais assis dans le vieux fauteuil de cuir de la bibliothèque, je sentis une telle érection que je me déboutonnai et sortis ma pine. A force d’avoir tiré dessus, mon membre décalottait facilement. J’avais d’ailleurs seize ans et je me sentais complètement homme. Ce jour-là, à force de frotter, je sentis une volupté inconnue si profonde, que ma respiration en devint haletante. Je serrai plus fort mon membre à pleine main, je le relâchai, je frottai d’avant en arrière, je décalottai complètement, chatouillai mes couilles et mon trou du cul, puis je regardais mon gland décalotté, il était rouge sombre et luisait comme de la laque.

Cela me causait un plaisir inexprimable, je finis par découvrir les règles de l’art du branlage et frottai ma pine régulièrement et en mesure, si bien qu’il arriva une chose que je ne connaissais pas encore.

C’était une sensation de volupté indicible qui me força à étendre mes jambes devant moi et à les pousser contre les pieds de la table, tandis que mon corps, renversé en arrière, se pressait contre le dossier du fauteuil.

Je sentis que le sang me montait au visage. Ma respiration devint oppressée, je dus fermer les yeux et ouvrir la bouche. Dans l’espace d’une seconde, mille pensées me traversèrent la cervelle.” (Obras compl. Vol. III. La Pléiade. Pág. 971)

Y en esos momentos de éxtasis, evidentemente, aparecen las imágenes conectadas con la fantasía esencial que está en la base de la masturbación, el incesto:

“Ma tante, devant qui je m’étais tenu tout nu, ma sœur...tout cela défila devant mes yeux. Ma main frotta plus rapidement sur la pine, une secousse électrique me traversa le corps.

Ma tante! Berthe!....Je sentis mon membre se gonfler et, du gland rouge sombre, gicla une matière blanchâtre, d’abord en un grand jet, suivi d’autres moins puissants. J’avais déchargé pour la première fois”. (O.c. Pág. 972)

Pero volvamos a las cartas a Lou que es lo que ahora nos interesa: El 27 de enero, vuelve a hablar de “*ce fameux petit garçon*”, pero esta vez ya no dice que no es “sage”, sino que añade algo muy significativo: “*qu’il faut châtier*”.... Para comprender lo que representa ese “petit garçon” en la imaginación del poeta es necesario situarse, en primer lugar, en la idea central de castigo, porque el niño que no es “sage”, sino culpable, lo merece. Es lo que Apollinaire ha asumido desde la infancia, que no es bueno, sino, por lo menos, “déloyal et décevant”, como el protagonista de *L’Enchanteur Pourrissant*. A partir de esa idea su existencia se va a construir sobre su culpabilidad. Pero incapaz de comprender todo el alcance de ésta, de una manera vaga e intuitiva, el niño acepta, aunque con terror, el castigo, sobre todo el de la flagelación, sólo

porque al ser culpable el castigo físico debe estar en el orden de las cosas. Pero lo que era inesperado, aunque en otro sentido absolutamente lógico, es que una vez instalado en el látigo le iba a tomar gusto, o dicho más precisamente, una vez lacerado por el látigo, junto al dolor y al terror, iba a aparecer la excitación.

Y en cuanto el poeta vuelve al recuerdo, a la imagen del “petit garçon”, aparecen de nuevo, como una conexión necesaria, los azotes y una excitación sexual delirante. Y después las palabras que acompañaron aquellos azotes y la acusación de su desobediencia, que en la correspondencia proyecta sobre Lou:

“Il me tarde, mon Lou chéri, que je t’aie en liberté pour mieux te mater. Tu es follement indépendante. Il faut que je te fasse plier que tu le veuilles ou non. Je pense parfois comme toi-même que tu es **ce fameux petit garçon qu’il faut châtier** dans cette admirable position où tu lèves ta croupe comme une jument qui pétarade”. (Subrayado por mí).

A partir de entonces el “petit garçon” queda instalado en las cartas a Lou como referencia para el poeta a una situación previa de extraordinaria tensión, en la que ocupa un lugar especial la flagelación. Así, el de 2 de febrero cuando la excitación alcanza el paroxismo dice al final de la carta:

“Mon Lou chéri que j’embrasse de toutes mes forces partout même sur son gros derrière de **petit garçon désobéissant qu’il faut fouetter** pour donner plus de reliefs à ses appâts de jolie fille” (Subrayado por mí).

Por eso trata de recomponer la escena, de revivirla con una interiorización morbosa en donde encuentra tantas sugerencias y tantos recuerdos. Y escribiendo a Lou como si en realidad fuera ella “le petit garçon” vuelve a vivir lo que fueron aquellos momentos de dominación, de disciplina, de tensión y, en definitiva, de locura, pero que le excitan tanto. Por eso, como ya he dicho, uno de sus fantasmas recurrentes es el del preceptor que castiga sin piedad al alumno indisciplinado:

“T’aime et t’adore. Deux formules qui me résument, mais si tu pas sage tu verras, serai sévère, Lou, comme un précepteur pour son élève indiscipliné” (23 de febrero de 1915)

Y la misma fantasía del alumno, vuelve, igual que en otros muchos escritos, en el poema de 22 de abril:

“Je voudrais que tu sois un petit garçon pour être ton précepteur”

Lou representa para el poeta la proyección de toda una serie de imágenes vividas y después fantaseadas. Para excitarse, para alienarse, actúa con Lou como su madre actuaba con él en aquellos momentos en que vivían en una relación exasperada de prepotencia, de adoración y de castigo, cuando vivía bajo la amenazante fascinación de la correa que empuñaba su madre, a la que temía y deseaba tanto. Y aquellos momentos de sumisión, de terror, de miedo y de excitación son los que ahora, de manera infantil y sin gran consistencia, pretende pasar a Lou.

El 8 de abril, como ya he dicho al tratar de la flagelación, Apollinaire acaba de llegar al frente y entonces descontrolado, aterrado, escribe sin gran conexión frases desesperadas de sexualidad y de amor a Lou, buscando sobre todo un poco de consuelo y una excitación violenta que le permita hacer frente a la amenaza de la muerte:

“Je crois bien qu’il faudra en arriver à menotte. Écris-moi des lettres qui au moins autorisent cette suprême ressource, même s’il ne s’agit pas de moi, mais d’autres, mais qu’il s’agisse surtout de toi”

Está tan desorientado que tiene que recurrir a la masturbación, aunque cuando aún estaba en Nîmes escribía:

"Si ce n'était pas une chose que je ne veux pas faire, je me serais fait menotte en regardant ton portrait" (Carta de 28 de diciembre de 1914)

Al llegar al frente vuelve a revivir los recuerdos de los momentos de excitación que han conocido juntos, y lo primero que viene a su memoria para excitarse, y también para exorcizar el miedo, es volver a representar el terror del “petit garçon” ante los azotes, el suyo propio y el que imagina en Lou, y trata de transferirle a través del recuerdo lo que fue el miedo de su infancia, que vuelve ahora cuando se siente abandonado en medio de la guerra:

“Mais quels beaux souvenirs j’ai de toi a Grasse, quand tu te tenais sur le canapé, comme **un petit garçon que l’on va fouetter, t’avais peur...**je t’ai forcée à tenir les

fesses hautes, tes grosses fesses merveilleuses, hautes sous la lumière et la schlague commença, tu te tordais, ouvrant et refermant **ton petit derrière**" (Subrayado por mí).

Pero observemos cómo se superponen de nuevo las imágenes de Lou y de sí mismo niño. Habla de "tes grosses fesses", las de Lou, lo que al parecer era real, ya que describe continuamente su enorme trasero; e incluso en la carta de 2 de febrero, aunque ya ha aparecido el fantasma del niño, habla, como ya hemos visto, de "son gros derrière de petit garçon"; pero de pronto se precisa la imagen, Guillaume desciende a un lugar inconsciente y entonces vuelve el "petit garçon", esta vez tal y como era entonces, cuando se detuvo el recuerdo. Por eso, al terminar la frase se refiere ya claramente a él, y habla de su "petit derrière".

El 21 de abril la desesperación de sentirse solo en el frente le ha hecho escribir ya a Madeleine, pero ha sido únicamente una postal que aún no ha tenido tiempo de respuesta. Está pues solo, ha visto el abismo, y atrapado por el vértigo de la guerra, se agarra una vez más a la sexualidad y a las viejas imágenes que vuelven desordenadas desde su inconsciente. Así, aunque Lou se haya alejado de él, aún le cuenta de la desolación de la guerra, del silencio y de la muerte, como del "village mort" del que habla en la carta. Un joven soldado guapo y rubio, cuyo pié se pudre lentamente, le hace sentir el horror de la guerra y de la destrucción, y de ahí se precipita a la sexualidad que vuelve a conectar, quien sabe por qué razón obscura, con el "petit garçon":

"La nudité de tranchées a quelque chose de chinois, d'un grand désert asiatique, c'est propre et désolé très silencieusement. Hier, ai eu une impression effroyable. Je passais dans un village mort. Un hussard, blond, jeune, l'air franc et robuste, joli aussi m'aborde: "Brigadier où est le major?" - "Ici, je ne sais pas, je ne connais que le notre à B." - "Je peux aller qu'ici, j'ai le pied droit qui pourrit". Trois heures après je repasse au même village, je revois mon hussard. Il me crie: "Je l'ai trouvé" - "Qu'est-ce qu'il t'a dit?" - "Il m'a dit que mon pied allait pourrir et qu'il n'avait rien pour l'empêcher"- "Mais, enfin, on va te soigner"- "On peut pas, je vais ce soir à la marquise (c'est les tranchées) avec le sac et mon vieux, qu'est-ce que tu veux? c'est comme ça...J'étais glacé de voir ce gosse si gentil et si simple avec son pied qui pourrissait."

Acaso se identifica con este muchacho, tan joven y tan indefenso que sufre. Después imagina, como siempre, algo terrible, por eso añade:

"Je ne sais d'ailleurs pas ce que ça veut dire, peut-être la vérole!"

Y, desde el fondo del alma, quizá dirigiéndose al niño desgraciado que él fue y que ahora le vuelve a evocar la guerra, exclama un triste “Pauvre gosse!”. Demasiadas impresiones angustiosas y siniestras para no emocionarle, para no desear desesperadamente un poco de amor. Por eso continúa:

“Mon Lou très chéri, je te prends dans mes bras et je t’embrasse longtemps, longtemps”

Y ya sin mediar espacio, para poder escapar de esa atmósfera que le ahoga y en la que se siente morir, se precipita a la sexualidad. Esta es la pulsión esencial de Apollinaire durante la guerra: desear a una mujer hasta la locura para poder alienarse, para no dejarse atrapar por el miedo y por la angustia que le produce el desnudo silencio de las trincheras y el horror de la amenaza constante de la muerte:

“Ta langue dure comme un poisson de mer parcourt ma bouche et m’affole, tes yeux chavirent comme deux grands Dreadnought touchés par un sous-marin”

y después, una vez embaldado, una vez excitado, vendrán necesariamente los azotes y el “petit garçon pas sage” aparecerá de nuevo en escena:

“Puis, ma chérie, je te courbe et vergette l’adorable cul de mon petit garçon pas sage...” (Subrayado por mí).

Pero, dadas las circunstancias, esta vez no se andará con las finuras de un “petit derrière”; la alusión será claramente al “cul”; y también por primera vez, aunque Lou ya no es su amante, se refiere al “petit garçon” con el posesivo “mon”, lo que junto a ese “vergette” que usa para azotarlo, más el calificativo de “adorable” para su “cul”, da a la frase cierto tono de mimo, como el lenguaje que usaría una madre con su bebé. Pero este tipo de lenguaje no es nuevo en Apollinaire cuando se refiere a niños; ya hemos visto cómo en *Les Onze Mille Verges* cuando aparece “un petit garçon de dix ans”, dice que el niño “tira une quequette pareille a un petit doigt”; y también habla de la “quequette” del “petit chinois” que será violado y decapitado.

Después la carta continúa con un tono de excitación y volviendo claramente a Lou; entonces, marca bien la diferencia con el niño, que es “mon petit garçon”, mientras que a Lou ya no la

llama como a lo largo de toda la carta e incluso al comienzo, “mon Lou”, sino que por primera vez desde el 17 de diciembre se dirige a ella como “ma Lou”, es decir que se dirige a la mujer adulta, obscena y viciosa que participa en los juegos eróticos del poeta:

“tu le hausses et l’abaisse, ma Lou exquise en l’écartant comme un bel ange qui respire au paradis”

Hasta el 11 de mayo no vuelve a hablar otra vez del “petit garçon”. Ese día, emocionado por unos versos de Sully Prudhomme que Lou le ha mandado y que cree escritos por ella, escribe un largo poema de respuesta, *Rêverie*, y al final termina la carta con una súplica de ternura y de amor en la que vuelve a usar ese “mon” que llena la frase de posesión - o de deseo de pertenencia - y de ternura:

“Mon petit garçon pas sage chéri, prends-moi dans tes petits bras”

Pero es una súplica que se tiene la tentación de leer en pasiva: él otra vez “petit garçon” con “petits bras” que, ante el terror que le produce la guerra, quiere refugiarse en el regazo de la mujer - o de la madre - que adora.

Como ya he dicho respecto a la flagelación, a la sodomización etc., “le long baiser vicieux” que Lou le envía en la carta de 2 de junio le saca otra vez de sus casillas. Por eso vuelve enloquecido y delirante de deseo a la sexualidad; pero, en primer lugar, a la dominación:

“Lou était malade de excitation...et elle aimait Gui son dominateur à la folie”

Si cambiamos los nombres y decimos “Gui estaba enfermo de excitación...y amaba a su dominadora con locura” ese era el niño cuando comenzó el conflicto y la pasión con su madre. Y una vez situado en esas confusas imágenes lógicamente tenía que volver el fantasma del “petit garçon” y también los azotes. Y, efectivamente, acto seguido ahí están:

“Lou n’était qu’un *petit garçon que je fouettais a plaisir*...pendant que le petit Lou tremblait de désir et d’amour, Lou n’était qu’un *petit garçon pas sage, mais pas sage du tout*...je faisais tomber *son petit pantalon marin* pour voir bien tes grosses fesses roses...un de mes bras passait sous ta taille et pressait très fort sur ton petit ventre dur et

lisse qui jouissait sous cette pression...pendant que de l'autre main je te fouettais fort, très, très fort, t'obligeant à tenir tes grosses fesses roses bien en l'air, bien écartées, épanouissant comme une fleur brune la grasse et humide fleur qu'elles abritent...pendant que je tapais si fort **impitoyablement n'écoutant ni tes pleurs, ni tes cris...**" (Subrayado por mí).

De nuevo, como en la carta de 21 de abril, se superpone el recuerdo inconsciente del "petit garçon pas sage", vestido con "son petit pantalon marin", del que habla, naturalmente, en términos imaginarios y en tercera persona, con la imagen presente de Lou en la que exterioriza la profunda excitación que le evocan aquellos primeros momentos; y entonces vuelve a la realidad marcando la diferencia con la alusión directa a "**tes grosses fesses**", que indica un deseo concreto que ya no es el de su madre por el "petit garçon"- o viceversa -, sino el suyo durante la guerra por Lou. Después, como siempre ocurre, una vez embalado en el deseo se precipita a una violenta sexualidad y volverán a aparecer todas las fantasías que ya he examinado anteriormente. Pero el fantasma del "petit garçon", que está en la base de su excitación, no ha desaparecido del todo. De nuevo se oyen en la lejanía, entremezclados con la voz de Lou, sus "pleurs" y sus gritos mientras es azotado como entonces "**impitoyablement**".

En la carta de 8 de junio el "petit garçon" ya no tiene nada en común con el tierno infante de "petits bras" que hemos visto anteriormente, sino que le llama, o utiliza su imagen para referirse a Lou, "mon petit cochon chéri". Y termina la carta diciendo "T'embrasse partout, petit salaud adoré"; es decir, esta vez se trata de un niño realmente "pas sage" ya que está lleno de tendencias libidinosas. Pero el poeta matiza su "cochon" y su "salaud" con esos "mon", "petit", "chéri" y "adoré" que llenan de indulgencia y de ternura las frases.

Pero ese "petit cochon", ese "petit salaud", que se anunciaba en la carta que acabamos de ver, toma una forma más precisa en la de 22 de junio cuando Lou está en su casa de París y ha leído *Les Onze Mille Verges*. Entonces, para castigarle por sus malas tendencias, le tiene que azotar. (¿Porque qué otra cosa se puede hacer con un "petit garçon pas sage" que tiene semejantes aficiones?):

"Ce petit garçon est à fouetter - Pour dire que je suis cent fois...c'est que tu as lu les onze mille ..." (Subrayado por mí).

Pero inmediatamente eso le excita terriblemente y ya claramente dirigiéndose a Lou le dice:

“mais ça c'est rien...Je sais des choses autrement récréatives...tu verras!! (si tu veux)”

Al final de la frase añade ese “si tu veux”, porque en su excitación se había olvidado de que la relación con Lou ya había terminado desde hacía algún tiempo y que probablemente no volverá a tener la oportunidad de volver a verla, lo que sucede realmente, ya que sólo la volverá a ver una vez herido, destruido, en una calle de París donde la encuentra por casualidad; pero sus “prácticas” como amantes se han terminado. Así lo prevé de todas formas en la carta de primero de septiembre:

"Nous ne nous rencontrerons pas sans doute avant la fin de la guerre et qui sait quand!
Et qui sait comment!! Qui sait même si on se reverra?"

En septiembre, cuando la correspondencia toca a su fin, se ha comprometido con Madeleine y ya ha aceptado plenamente la relación de Lou con Toutou (“Tâche de devenir un peu plus grasse pour ce grand coquin de Toutou”), expresa la ternura que aún siente por Lou - “petit garçon”. Por eso, en una de sus últimas cartas se dirige a ella como “mon petit garçon chéri”, una expresión que quizá también utilizaba su madre en los momentos de amor...

Después sólo quedarán los sueños y un poema, más o menos de la misma fecha, *Pressentiment d'Amérique*, que es una especie de “invitation au voyage” y que comienza con un “Mon enfant” que es como normalmente su madre comienza también sus cartas.

Apollinaire, desde el principio, vive su deseo como una quimera, ya que reconoce de antemano la imposibilidad de satisfacerlo. Solo y mal querido, siempre “mal-aimé”, mal juzgado por su único juez, se consume de concupiscencia y desea desesperadamente a una mujer que siempre será imposible. Pero le queda el deseo, que será feroz y violento como todo lo inalcanzable, un deseo que se inflamará cada vez más con los fracasos, pero que necesariamente se volverá amargo como un “plaisir âcre”. Y después le queda su imaginación, que como un alambique que transforma los restos secos de las uvas en “eau de vie”, le da la posibilidad de transformar a

su manera los malos amores, los presentes y los pasados. Pero no siempre los idealiza, sino que a veces se recrea y aumenta incluso los sufrimientos que le produjeron, porque así conoció la excitación; por eso vuelve a “fouetter” sin piedad al “petit garçon”, por eso lo humilla, lo somete y lo amenaza hasta llenarle de nuevo de terror. Pero, al final, sueña también con la ternura, con una mujer que lo meza en su regazo y que le vuelva a llamar como quizá otra le llamó alguna vez “mon petit garçon chéri”.

El incesto

La represión brutal de la masturbación, la gran satisfacción del niño, dejó marcas indelebles y traumáticas en la personalidad inconsciente de Guillaume. Pero lo que es interesante es que al masturbarse respondía a unas pulsiones sexuales, a una excitación que tenía su origen en la misma persona que la reprimía: en su madre. Porque, aunque fuera un niño, la comunicación intensísima entre los dos se producía a través de un lenguaje agresivo y destructivo, pero profundamente erótico. Nada podía ser más excitante, más tenso para aquel niño que vivir en contacto casi exclusivo, en identificación, con aquella mujer cruel y posesiva: ella le desesperaba, pero al mismo tiempo era una fuente continua y permanente de excitación, que al estar tan unidos, al niño le parecía que venía de sí mismo. Y la masturbación, como una descarga eléctrica llena de deseos desmesurados y de tensiones, tenía que venir después necesariamente.

A partir de aquellos momentos infantiles de excitación, a partir de aquel contacto físico y doloroso con su madre, el incesto se convertirá en otro de sus temas obsesivos, porque también el fantasma del deseo planeaba sobre su cabeza en los momentos en que su madre como una “bête sauvage” se acercaba a él para azotarle, para desearle y para excitarle. Y el niño no se equivocaba, percibía la escena en su justa medida: el incesto estaba en la mente de los dos...aunque él lo vivía en el papel de víctima. Así el poeta creó una fijación sobre aquella mujer, un deseo y, al mismo tiempo una culpabilidad, porque era su madre. Pero desde la infancia, desde aquellos momentos, la excitación se estableció sobre aquel modelo y el incesto será siempre un tema fascinante para él, por la voluptuosidad que representa a causa de la culpabilidad y del temor del castigo... El poeta reprimió esas tendencias sexuales incestuosas,

pero sólo en un nivel consciente, ya que nunca desaparecerán de su inconsciente. Así, en todo momento pueden reaparecer, y eso es lo que sucede de vez en cuando, sobre todo en los momentos conflictivos.

En sus relatos imaginarios, ya lo hemos visto en *Les Onze Mille Verges*, el poeta alude claramente al incesto imaginando a un niño que es violado por su padre. Evidentemente imagina que la excitación que esta experiencia sexual produce en el padre es intensísima, precisamente porque se trata de su hijo; así descarga con “un râle de volupté” mucho mayor que si hubiera violado a cualquier otro.

Apollinaire desde niño vivió todas sus experiencias y sus deseos normales de satisfacción en un clima de angustia y de represión, por lo que no es extraño que en lo que se refiere al incesto, uno de los grandes interdictos del ser humano, se produjera una confusión con las demás prohibiciones y permaneciera vivo, igual que la masturbación, como una fuente muy intensa de excitación, a causa del interdicto y del peligro que representaba.

Y desde su infancia vincula la excitación y el deseo violento que siente hacia su madre a la prohibición que la relación supone...Por eso, la tentación del incesto será muy grande y para excitarse inventará muchas fantasías que giran en torno a esta cuestión. En *Les Exploits d'un jeune D. Juan* las alusiones al incesto son muy numerosas y van desde las miradas, los tocamientos, los comentarios sexuales de la madre con el niño protagonista, hasta las conversaciones, los baños, las caricias, y la relación sexual completa con su tía, a la que lo mismo que a su hermana, deja embarazada.

“Ma tante Marguerite avait lavé et essuyé mes parties sexuelles, j'éprouvais une sensation indéterminée, bizarre, mais extrêmement agréable. Je remarquais que ma queue devenait brusquement dure comme du fer...Instinctivement je me rapprochais de ma tante et j'avancais le ventre autant que je pouvais...

Ma mère était en jupon et l'avait retroussé jusqu'au-dessus du genou pour se couper plus commodément les ongles. Elle m'avait laissé voir ses jolis pieds, ses beaux mollets et ses genoux blancs et ronds. Ce coup d'œil jeté sur les jambes de ma mère avait fait autant d'effet sur ma virilité que les attouchements de ma tante. Ma mère comprit probablement cela aussitôt, car elle rougit et laissa tomber son jupon” (O. Compl. Vol. III. Pág. 960)

A medida que avanza el relato el poeta se atreve a ir cada vez más lejos y de los baños y de las miradas pasa a cosas más serias:

“Un jour que ma tante m'avait fortement savonné et rincé, sa main frôla mon petit vit. Elle le retira brusquement comme si elle avait touché un serpent. Je m'en aperçus et lui dis avec un peu de dépit: “Gentille petite tante chérie, pourquoi ne laves-tu plus tout entier ton Roger?”

Elle rougit beaucoup, et me dit d'une voix mal assurée: “Mais je t'ai lavé tout entier”

“Allons donc, ma petite tante, lave aussi ma quequette...”

“C'est assez Roger, tu n'es plus un petit garçon”

“Oh non! ma petite tante, je t'en prie tu dois me baigner...Sois gentille ma tante, baigne toi aussi une fois avec moi”

“Tante si tu ne veux pas te baigner, je dirai à papa que tu as de nouveau pris ma quequette en bouche”

Ma tante rougit brusquement. En effet, elle l'avait vraiment fait, mais seulement un moment. C'était un jour que je n'avais pas envie de me baigner...Ma tante m'avait suivi et, comme nous étions seuls, elle m'avait caressé et finalement avait pris mon petit vit en bouche où ses lèvres l'avaient serré un moment.

D'autre part dans une circonstance semblable, ma mère avait agi de même et je connais beaucoup d'exemples de ce fait”(O. Compl. Vol. III. Pág. 962) (Subrayado por mí).

No sabemos si su madre hizo o no semejante cosa, pero lo que es indudable es que Guillaume niño lo deseaba, por eso lo escribió en este relato. De ahí que la fantasía permanezca en la cabeza del niño, que imagine nuevas sensaciones, y que el adulto las recoja y las lleve hasta sus últimas consecuencias, como hizo en *Les Onze Mille Verges*, más tarde.

En *Les Exploits d'un jeune D. Juan*, las escenas más crudas corresponden a las que el joven protagonista vive con sus hermanas y con su tía. Berthe, una de sus hermanas en la fantasía, sólo tiene trece años y es virgen. Apollinaire describe con detalle cómo fueron las relaciones sexuales del joven D. Juan con ella:

“Elle tenait les cuisses serrées, mais mon doigt trouva bientôt son clitoris. Ses cuisses s'ouvrirent sous la pression de ma main. Enfin je pus mettre mon index dans son con humide...Très excité, je me déshabillai, levai ma chemise et me mis sur ma sœur pour pénétrer dans son con avec mon membre toujours plus dur. Berthe protesta à voix basse, se mit à pleurer, poussa un petit cri lorsque je fus entré dans son vagin. Mais la courte douleur sembla bientôt se changer en volupté”. (O. Compl. Vol. III. Pág. 984)

Ahí están las obras de Apollinaire para dar fe de que detrás de las fantasías de ese joven D. Juan están las del propio autor. Es él el que nos cuenta cómo sus primeras impresiones sexuales tuvieron mucho que ver con el incesto. Las hermanas, la tía, que Guillaume nunca tuvo... sólo falta, aunque está implícito en los deseos y en los tocamientos, el incesto con la madre.

En este libro el tema del incesto aparece de manera más obsesiva que en ningún otro escrito. Pero, como ocurre en todas sus obras, el poeta lo disfraza, lo cambia, lo altera... hace representar a los personajes diferentes papeles... pero de lo que no hay duda es de que le excita profundamente: “Très excité je me deshabillai” cuenta el joven D. Juan cuando va a tener relaciones con su hermana (a la que en su excitación unas veces llama Bertha y otras Berthe)...o con su otra hermana (que también unas veces será Elise y otras Elisabeth) que “se mit à jouir terriblement”... Con la tía “le plaisir était trop grand”... Demasiadas conquistas familiares para que la sexualidad no tenga para el autor como primitiva referencia su propia familia... que se reducía a su madre. Al final, en su fantasía llega incluso a imaginar que tiene hijos, todos a la vez, con su hermana y con su tía.

Apollinaire con este libro ha pretendido sacar a la luz sus primeros deseos y la excitación que le produce la amenaza del castigo a causa de la prohibición de poseer a la persona amada. El joven D. Juan con sus obsesiones sexuales, con sus fantasías incestuosas, sólo es él mismo.

Cuando aparece Lou, la excitación que le produce, junto a las circunstancias de guerra, le hace volver a las regresiones infantiles. Por alguna razón confusa vuelve a ver en ella a su madre. En la carta de 30 de abril le suplica como un niño: “Ne me gronde pas trop”. Y, evidentemente, desde esa posición de niño, vuelve a los fantasmas que sugieren el incesto. Como es su amiga de juegos eróticos prefiere situarla en las fantasías más precisas que hemos visto en *Les Exploits...*, es decir como la hermana incestuosa. Durante la primera fase de la relación no hace alusión a este tema, sino sólo cuando ésta se ha acabado y ya no quedan más que los fantasmas. Entonces se dirige a ella como a una hermana o como a una prima incestuosa, normalmente en poemas, donde la fantasía aunque es intensa parece menos directa:

“Ô profond, profond petit Lou, toi la sœur de mon esprit, ô sœur incestueuse”(Carta de 8 de abril de 1915) ¹

¹ De todas formas no es extraño encontrar el incesto como fuente de inspiración y de tensión en muchos poetas.

En *Scène nocturne du 22 de abril 1915*, cuando aparecen de nuevo las mujeres malignas de su adolescencia, Lilith y Proserpine, cuando habla de crueldad y de sangre, de los azotes, de Lou caballo al que cabalga, y del dolor excitante, cuando aparece otra vez “le petit garçon”, del que quiere ser preceptor, y la alienación de la “fumerie”, el incesto vuelve a hacer su aparición, y esta vez quiere que Lou sea su hermana y su prima:

“Je voudrais que tu sois ma sœur pour t’aimer incestueusement
Je voudrais que tu eusses été ma cousine pour qu’on se soit aimés très jeunes”

Y el 15 de mayo, en un largo poema de contenido trágico, *Les Attentives*, cuando todo se desmorona, cuando el poeta está “gelé, morfondu”, cuando todo muere, habla del incesto de una manera muy dramática, del incesto como amor enloquecido y supremo, un amor que escribe, como la muerte, con mayúsculas, y que está vinculado a ésta:

“Celui qui doit mourir ce soir dans les tranchées
C’est un petit soldat mon frère et mon amant

Et puisqu’il doit mourir je veux me faire belle
Je veux mes seins nus allumer les flambeaux
Je veux de mes grands yeux fondre l’étang qui gèle
Et mes hanches je veux qu’elles soient des tombeaux
Car puisqu’il doit mourir je veux me faire belle
Dans l’inceste et la mort ces deux gestes si beaux.

Les vaches du couchant meuglent toutes leurs roses
L’Aile de l’oiseau bleu m’évente doucement
C’est l’heure de l’Amour aux ardentes névroses
C’est l’heure de la Mort et du dernier serment
Celui qui doit mourir comme meurent les roses
C’est un petit soldat mon frère et mon amant”

Un mes más tarde, el 11 de junio, cuando Lou ya no se interesa por él, el poeta continúa suplicándole que le escriba, “pour me remonter et me redonner confiance”; entonces le manda un poema muy sexual y muy osado, “Le servent de Dakar”, al que ya he hecho alusión. Está centrado en el marco de una guerra africana y será publicado más tarde en “Calligrammes”; en él, junto a las fantasías anales, al fantasma de la castración y a los amores “atroces”, aparece el

tema del incesto, esta vez con las imágenes muy precisas de un padre acariciando los pechos de su hija y de una madre que se recrea mirando “la superbe virilité” del hijo:

"Je revois mon père qui se battit
Contre les Achantis
Au service des Anglais
Je le revois
Caresser les seins nus durs comme des obus
De ma sœur au rire en folie
Et je revois ma mère la sorcière
Qui seule du village
Méprisait le sel
Et pilait le millet dans un mortier
En regardant mon frère
Bercer sa superbe virilité
Comme on berce un petit enfant"

Cuando la guerra arrecia y se siente solo, perdido, helado, desesperado, el poeta recupera de su inconsciente todas las imágenes eróticas que pueden conducirlo de la muerte a la vida a través de la sexualidad. Trata de excitarse, trata de alienarse y entonces aparecen las viejas imágenes de su infancia, cuando surgió el deseo: las obsesiones anales, la flagelación...e inevitablemente, uno de los fantasmas más excitantes: el incesto. Y después de haber sido víctima de tantas agresiones, de tantas represiones, la venganza del poeta consiste en provocar al mundo desafiando todos los tabúes y escandalizando a la viciosa Lou. Así aparece como un loco, pero también, y con esto se justifica, como poeta sin límites y sin barreras. Y así, desde esta irrealidad que le confiere la poesía, puede provocar a Lou que le ha abandonado, aunque la causa de su profunda agresividad esté en la que fue su opresora, la causante de todas sus perversiones y de todos sus delirios, pero, al mismo tiempo, la mujer que más le atraía, precisamente por el miedo que esa atracción le producía.

ABRIR TOMO II

